



ΣΤΑΘΗ ΚΟΜΝΗΝΟΥ : ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

....“ Διότι, η παραπάνω παρατήρηση αποτελεί θεμέλιο λίθο της μουσικής μας (και όχι μόνο) ιδιοσυστασίας. Αποφαινόμαστε, λοιπόν, άπαξ και διαπαντός ότι η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΑΙΝΕΙ ΚΑΤΑ ΤΕΤΡΑΧΟΡΙΑ. Κι αυτό αποτελεί Νόμο. Συνακόλουθα, η λύρα ΑΠΉΙΚΟΝΖΕΙ, εξεικονίζει, μια βασική δομή κι ένα συστατικό στοιχείο τού ελληνικού ψυχισμού και ακολούθως του ελληνικού θεάσθαι τον Κόσμο κι αυτό, πέρα από ιδεοληψίες, ρομαντισμούς, φολκλορισμούς, και συγκεχυμένα ονειροπολήματα περί ελληνικότητας, που εκκόλαφε σε μεγάλο βαθμό η γενιά του '30, με τα γεμάτα ασάφεια πυροτεχνήματά της κάποτε, αποτελεί ένα χειροπιαστό, απόλυτα ψηλαφητό, ...επιστημονικού χαρακτήρα, στοιχείο τύπου (ελληνικού) γονιδιώματος ”...

(Ελληνική διαχρονία και αποδεικτική ελληνικότητα)

Σημείωμα :

Προβαίνω σε μιαν ακόμη αποσπασματική προδημοσίευση. Για λόγους ανεξάρτητους τής θέλησής μου. Το κείμενο που δεν δημοσιεύεται εδώ είναι υπερδιπλάσιο τού παρόντος κειμένου. Ελπίζω να μπορέσω τον επόμενο καιρό να ολοκληρώσω και να σχηματοποιήσω το έργο μου αυτό, ώστε να μπορεί με άρτια μορφή να δοθεί προς μελέτη και κριτική. Η απόπειρα, που μεταξύ άλλων γίνεται, είναι να δοθούν, επιτέλους, κάποια χειροπιαστά ταυτοτικά στοιχεία τής περιβόητης ελληνικότητας' αιτήματος, που με περισσή γενναιότητα, φλόγα αλλά και ευκολία ή επιπόλαιο φολκλορισμό, έθεσε δυναμικά η γενιά τού '30. Δεν αρκεί το ελληνικό τοπίο για να δηλώνει κάποιος... ελληνικότητα ή έλληνας. Δεν αρκεί μια νεφελώδης, πάλι, αντίληψή του και φολκλορική του προσέγγιση. Είναι έωλη μια αναπόδεικτη ελληνική ταυτότητα. Η βίωση τού ... τοπίου, δηλαδή, και για να μιλήσουμε σοβαρά, ο τρόπος θέασης τής ζωής από ένα συγκεκριμένο σημείο εντοπιότητας, είναι αυτό που χαρακτηρίζει και συνιστά τα στοιχεία μιας όποιας ταυτότητας. Η γενιά τού '30 απείχε πολύ από το να δώσει ψηλαφητά δείγματα τέτοιων προσεγγίσεων στο ελληνικό φαινόμενο, για λόγους που δεν αναφέρω τώρα. Αυτό δεν παύει, όμως, την δυναμική τού έξοχου αιτήματος αυτοσυνειδησίας που αυτή έθεσε και την όποια «επιστημονική» (με ή χωρίς εισαγωγικά), προσέγγισή του. Το πεδίο τής ελληνικής μουσικής συνιστά ένα αποδεικτικό πεδίο τής ελληνικότητας με τους πλέον σαφείς όρους. Απ' αυτό μπορούν με ευκολία να εξαχθούν όλες οι ... εφαρμογές του σε κάθε άλλο πεδίο δήλωσης τού ελληνικού τρόπου : θέατρο, ποίηση, αρχιτεκτονική, πολιτειακοί θεσμοί, επιστήμη, φιλοσοφία κ.ά. Η προδημοσίευση είναι σε αρκετά σημεία αχτένιστη, αλλά και με αχτένιστα μαλλιά ζει άνετα και γνήσια όποιος το επιθυμεί... Αφιερώνεται αποκλειστικά και με αγάπη στους λίγους μεν αλλά αληθινούς φίλους μου, που ενδιαφέρονται με γνησιότητα για το μοναχικό μου έργο.

*Λατρευτικό ανάθημα στον Ιωάννη Σεβαστιανό Μπαχ
ΘΑΜΒΟΣ και ΔΕΟΣ*



2

*«...χαίρε των άστρων ο που είδε την ορθόπλωρη λάμψη / σ'ώκεατούς
αναστραμμένους από τυφώνες αγάπης / χαίρε ο ναυπηγός της χαράς το σκάφος
και ο ναυτίλος / χαίρε συ περισκόπιον όταν οι θνητοί βλέπουμε / την εκστατική
μεγάλη επιφάνεια.»* **ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΟΥΖΟΣ**

Τῆς Ἀσίας ἀν ἀγγίζει ἀπὸ τῆς μιᾶς
τῆς Εὐρώπης λίγο ἀν ἀκουμπά '
στον αἰθέρα στέκει νὰ
καὶ στὴ θάλασσα μόνῃ τῆς¹

Αν τὸ προανακρουσµα συμπυκνώνει µυστηριωδῶς τοὺς
επερχόµενους φθόγγους τῆς ἀρµονίας, ὅπως πράττουν
τὰ ἀπηχήµατα τῶν ἡχῶν τῆς ἐλληνικῆς µουσικῆς
παράδοσης², τότε τὸ παραπάνω τετράστιχο λειτουργεῖ ὡς
προϊδεασµός, ὡς προτύπωση γιὰ τὸ τί σηµαίνει ἐλληνικὸ
µουσικὸ φαινόµενο³. Ὡς µία πρόγευση τῆς σχοινοβασίας που

¹ Οδυσσεά Ελύτη: «**Τὸ ἀξίον ἐστὶ**», Ἐκδ. Ἰκαρος.

² Σχετικὰ µε τὸν ἐθισµὸ τῆς ἐλληνικῆς µουσικῆς παράδοσης στὰ προανακρουσµατὰ καὶ στὴ
φιλοσοφικὴ ἀλλὰ καὶ κοσµολογικὴ διάσταση που ἐνέχουν, παραπέµπω τὸν ἀναγνώστη γιὰ
µία πρώτη ἐντύπωση, ὥστε νὰ ἀντιληφθεῖ τὸν υἱαίνυµό µου ἐδῶ, στὸ βιβλίο του Μ. Λ. West
«**Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Μουσικὴ**», σελ. , µετ. Στάθης Κοµνηνός, ἐκδ. Πάπαδήµας. Ο Wellesz,
παράλληλα, ἀναφέρει σχετικὰ: «The Christian author of the Heavenly Hierarchy ... Dionysius
speaks of an echo (ἀπήχηµα) of the divine harmony and beauty which can be observed in
everything existing in the realm of the material world», βλ. Egon Wellesz «**A history of byzantine
Music and Hymnography**», σελ. 57, Oxford Clarendon Press, 1998. Χαρακτηριστικὴ καὶ ἡ
διατύπωση τοῦ Αγ. Διονυσίου (Περὶ οὐρανιας ἱεραρχίας c 2,4): «ἐστὶ τοιγαροῦν οὐκ ἀπαδούσας
ἀναπλάσαι τοῖς οὐρανόις μορφάς, κακ τῶν ἀτιµοτάτων τῆς ὕλης μερῶν, ἐπεὶ καὶ αὐτὴ...
ἀπηχήµατα τινὰ τῆς νοεράς εὐπρεπειᾶς ἔχει». Ἐπίσης Ἀριστ. **Προβλήµατα**, XI, 6 καὶ XIX, 11.

³ ΟΜ.Λ. West στὸ βιβλίο του «**Ancient Greek Music**», ἐπισηµαίνει, µε τὴ σειρά του κι αὐτός, τὸ
φαινόµενο τῆς **Μεσότητος**, που χαρακτηρίζει τὸ ἐλληνικὸ πολιτισµικὸ παράδειγµα. Ἡ Ἑλλάδα
παρουσιάζει, στὸν Τρόπο τῆς, ἓν ἰδιαιτέρο οντολογικὸ τῆς γνώρισμα, τὸ: στέκεται-«μεταξύ»,
γιὰ νὰ τὸ ἐκφράσουµε µε µία ὁρολογικὴ, ἐδῶ, ἰδιωτυπία. Ἐνὰ γνώρισμα, που εἶναι ἡ κατάρρα
καὶ ἡ εὐλογία τῆς, καὶ που ὁποδὴποτε συνιστᾷ µία διονυσιακὴ... τραγικότητα, ἀπὸ τῆς μιᾶς,
καὶ ἓν Ἀτλαντικὸ καὶ Ἀπολλώνειο χρέος, υψηλῶν προδιαγραφῶν, ἀπὸ τῆς ἄλλης. Ἀλλωστε,
εἶναι ἀβυθοµέτρητὴ ἡ Μοναξιά που ἐπιφυλάσσει ἡ (σχοινοβατικὴ) Μεσότης. Ἔτσι, καὶ µόνον ὁ
τίτλος τοῦ ἐπιλόγου του, φτάνει γιὰ νὰ στηρίξει τὴν ἰδέα αὐτῆς τῆς ἐλληνικῆς Μεσότητος:
«Greece between Europe and Asia». Στὸ ξεκίνηµα αὐτοῦ τοῦ ἐπιλόγου, ὁ West ἀναφέρει ἐπὶ
λέξει: «Greece occupies a unique position at the interface of two continents. Such is the layout of
seas and lands that no other country of Europe is so exposed to the warm breath of Asia» καὶ µε
περισσότερη, ἀν καὶ αὐτονόητὴ γιὰ τοὺς µηµένους, διορατικότητὰ σπεύδει διαφωτιστικὰ νὰ
συμπληρώσει: «'Europe' and 'Asia' in this context are no empty cartographic labels, but weighty
shorthand terms: they stand for two great cultural arenas». βλ. Μ. Λ. West «**Ἀρχαία Ἑλληνικὴ
Μουσικὴ**», σελ. 519 κ.ε., µετ. Στάθης Κοµνηνός, ἐκδ. Πάπαδήµας. Συντασσόµενος στὸ ἴδιο
µήκος κύµατος κι ὁ ἰταλὸς ἐρευνητὴς: «Da quanto abbiamo detto si potrebbe concludere che la
musica greca é per così dire al crocevia fra Oriente e Occidente.», βλ. Συλλογικὸς τόμος: «**Storia e**

απαιτεί η προσπάθειά μας να καταφάσκουμε απόλυτα στο άγαλμα του αρχαϊκού Χούρου και να αξιώνουμε τη λαμπηδόνα αποφαιτικής γνώσεως της οιδιπόδειας τύφλωσης.

Εισερχόμενος στην άχαρη διαδικασία να εκλογικεύσω το... αχειροποίητο (ιδού, η καταγωγική προέλευση τής Τέχνης, για τους έχοντες μάτια να δουν...), αισθανόμουν εξ αρχής την ανάγκη να τονισθεί η ιδιαιτερότητα του ελληνικού μουσικού φαινομένου, η ιδιοσυστασία του, που κομίζει την άλω παιδικού σονείρου και συνάμα τον γνώφο της θεωρίας που «ούτε κατά το φαινόμενον ούτε κατά το ακουόμενον ενεργείται, ούτε τινί των συνήθων νοημάτων καταλαμβάνεται»⁴, διότι η φύση του κόσμου, που περίληψή του αλλά και αναδημιουργία του είναι η μουσική, μας ψιθυρίζει πως «η αληθής είδησις του ζητούμενου» ευρίσκεται στο «ιδείν εν τω μη ιδειν»⁵, αφού το ζητούμενον είναι «οιόν τιτι γνώφω τη ακαταληψία πανταχόθεν διειλημμένον»⁶, κι αν αυτό συμβαίνει στα «άνω» τότε ασφαλώς, κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση, συμβαίνει και στα «επίγεια», στα «κάτω», αφού μαυιχαϊστική απόσχιση δεν λογίζεται. Αν, λοιπόν, τούτα μπορούν να οδηγήσουν σε μια κατ' αίσθηση γνώση, τότε, εκ προοιμίου, η έκβαση του αγώνα έχει κριθεί.

Μια πρώτη σκέψη ήταν να τοποθετήσω την ιστορική αρχή της ελληνικής μουσικής στον Όμηρο, υπακούοντας σε μια στερούμενη φαντασίας κυριαρχούσα αντίληψη. Το αρνήθηκα. Προτίμησα, ύστερα, να αναχθώ στις κρητικές σφραγίδες της Β' Μεσομινωικής εποχής (2000 περίπου π.Χ.) και στις τοιχογραφίες της Κνωσού και της Θήρας, ορίζοντας τόπους και χρόνους. Το αρνήθηκα επίσης. Προχώρησα πιο πίσω και έφτασα στην εξαιρετικά γητευτική και, κατά τη γνώμη μου,

Civiltà dei Greci", direttore R. B. Bandinelli, "La crisi della polis", arte, religione, musica. σελ. 628, Ed. Bompiani, 1979, ²1990.

⁴ Άγ. Γρηγορίου Νύσσης: «Εἰς τὸν βίον τοῦ Μωυσέως ἡ περὶ τῆς ἀρετῆς τῆς τελειότητος», P. 646 και Gregorii Nysseni Opera, εκδ. W. Jaeger, Leiden.

⁵ Βλ. ενθ. αν.

⁶ Βλ. ενθ. αν.

αρχετυπική για τους Έλληνες—εκείνος ο Κυκλαδίτης τριγωνοεκτελεστής με στοιχειώνει από την εφηβεία μου...—κυκλαδίτικη τέχνη της 3^{ης}- 4^{ης} π. Χ. χιλιετίας. Το αρνήθηκα κι αυτό. Τελικά, το χάραμα της ελληνικής μουσικής ανάγεται στο χάραμα της ελληνικής Ιστορίας. Με άλλα λόγια, επιστημονική θεμελίωση ουδεμία⁷. Μόνο μια αχλὺς ονείρου, ουσιαστικότερη πάντοτε από οποιαδήποτε συμβατικά λογικοκρατούμενη κατοχύρωση. Ωστόσο, επιμένω στην ταυτόχρονη γέννηση και των δύο, διότι η παντοκρατορία της μουσικής έκφρασης και δημιουργίας είναι προφανέστατη στην ελληνική ζωή από τον Όμηρο ακόμα, και για να είναι εκεί, ε θα ήταν από πολύ παλιά δα, δεν θα γεννήθηκε στην ομηρική εποχή από παρθενογένεση. Από την άλλη πλευρά, σπουδαιότερη απόδειξη για την ταυτόχρονη πορεία ελληνικής Ιστορίας και ελληνικής Μουσικής και την απόλυτη αλληλοπεριχώρησή τους, θεωρώ την εσωτερική πληροφορία του κυττάρου, που αναδύει λόγο γνώσεως, κατά το αποφαστικά εύγλωττο, θέλω να πιστεύω, υπόδειγμα της εισαγωγής. Το αισθάνεσαι αυτό το ταυτόχρονο,

⁷ Μοιάζει να συμφωνεί με την παραπάνω άποψη, χωρίς ταυτόχρονα να αφίσταται εμφανώς από τις συνηθείς «καθαρεύουσες» θεωρήσεις, κι ο Saverio Franchi, στη μελέτη του για την αρχαιοελληνική μουσική, όταν αναφέρει: «... ai tanti problemi insoluti della musica greca. A più riprese si dibattono le questioni, si riesaminano le fonti, si avanzano nuove ipotesi; e tuttavia occorre ammettere che è ancora prematura ogni certezza. Volendo accennare ai problemi principali, diremo che le maggiori difficoltà ci vengono dalla coordinazione cronologica dei fatti e dei dati, che in molti casi ci sono pervenuti affastellati e confusi perfino alla terminologia; dalla quasi totale ignoranza delle origini, sia per il patrimonio musicale dei popoli di stirpe indoeuropea che invasero la Grecia, sia per l'apporto degli autoctoni... essi pure di non semplice interpretazione» (η φειδωλή υπογράμμιση δική μου), βλ. Συλλογικός τόμος: “*Storia e Civiltà dei Greci*”, direttore R. B. Bandinelli, “*La crisi della polis*”, arte, religione, musica. σελ. 618-619, Ed. Bompiani, 1979,

²1990. Εκεί που ο ανωτέρω μελετητής εντοπίζει ανυπέρβλητα προβλήματα (non facilmente superabili), αντικρίζοντας με εύλογο, ομολογούμενος, σκεπτικισμό όλα τα δεδομένα που έχουμε στη διάθεσή μας, όπως την έλλειψη πολλών και σαφών μαρτυριών, την ανάγκη να εξεταστεί η ελληνική Μουσική υπό εθνομουσικολογική προοπτική, η οποία να εισχωρεί έως και την... Άπω ανατολή, τη σχέση της με τη βυζαντινή μουσική ή με την ιερή δυτική μουσική, τη σχέση της με την νεοελληνική παράδοση και πολλά άλλα, η παρούσα μελέτη, δίχως να παραγνώνει στο ελάχιστο τους πάμπολλους σκοπέλους επιστημονικής τεκμηρίωσης των λεγομένων σ’ αυτήν, τα υπερβαίνει, βασισμένη στη φυσικότητα που της προσπορίζει η ιθαγένεια, η οποία θεμελιώνεται στην εμπειρική βίωση, που ευνοεί, κατά συνέπεια, τη λύση των προβλημάτων αυτών, δίχως, παράλληλα, να αποφεύγει την αυστηρή επιστημονική διαδικασία αποδείξεως αυτής της φυσικότητας και της βιωματικής εμπειρίας, όπου αυτή το κρίνει σκόπιμο.

ψηλαφείς, στο δέρμα και στους λαβυρίνθους του εγκεφάλου σου, αυτή την ταυτοχρονία, όμως δεν μπορείς ...μαθηματικά να το αποδείξεις. Ωστόσο, δεν είναι, για το λόγο αυτόν, λιγότερο αληθινό, λιγότερο χειροπιαστό, λιγότερο πραγματικό. *Ας είναι.*

Η Πόλις, το κέντρο του ελληνικού πολιτισμού και η φανέρωση της πνευματικότητάς του, οικοδομείται **μουσικῶς**. Κυριολεκτικά. Δίχως να εξωραϊζώ ή να μεγαλοποιώ τα πράγματα. Ο Αμφίωνας κτίζει τη Θήβα, ο Ορφέας μαγεύει την κτίση και ο Πύθαγόρας με τη συμβολή της μουσικής και την ιερή του Αριθμολογία, προσπαθεί να αποκαλύψει μια **συμπαντικών** διαστάσεων αρμονία, η οποία εκπτύσσει μια οντολογική θεώρηση του κόσμου. Θεωρώ ότι αυτό συνιστά ένα θεμελιώδες στοιχείο της ελληνικότητας : ο τρόπος αξιολόγησης, δηλαδή, και θέασης του μουσικού φαινομένου. Ας θυμηθούμε την σπουδαιότητα της Μουσικής, στη μουσική... Κοσμολογία του Τίμαιου, μεταξύ πάμπολλων άλλων ομοειδών ελληνικών τάσεων έναντι του μουσικού φαινομένου, για να κατανοήσουμε βαθιά ότι οι Έλληνες μπορεί να είμαστε πολλά, μα πρώτα απ' όλα **είμαστε ΜΟΥΣΙΚΟΙ**. Χωρίς ουδεμία υπερβολή. Δεν



παχυγραφώ τυχαία, και να με συγχωρείτε, το ρήμα ΕΙΝΑΙ... Και είμαστε τόσο βαθιά εμποτισμένοι στη ΜΟΥΣΙΚΗ, στο μουσικό φαινόμενο(υπό την ειδική, μα και ευρεία του σημασία), που επινοήσαμε πολυεπίπεδη και πολύπτυχη λέξη για να το περιγράψουμε ' λέξη που εξαγάγαμε στην Οικουμένη δίχως να προβλέπεται, ως μυρίζομαι, πολύ βαθιά στο μέλλον της Ιστορίας, κάποια ακύρωση της εξαγωγής ή ...αντικατάστασή της⁸. Η οικουμένη, με την πληθυντικότητα

⁸ Και δεν είναι η μόνη. Ιδού τι αναφέρει ο Μ. Westοχητικά με τη δανειακή πρόσληψη της Δύσης : «Μουσική, music, Musik, musique, musica, muzsika, muzyka, musiikki, müzik, miwsiq : όλος ο

των κατά τόπους ήλιων της (γλωσσών/θεάσεων), δεν βρήκε άλλη λέξη να στήσει έναντι του Μουσικού Γεγονότος. Έτσι, στο πλαίσιο αυτό, είναι απαραίτητο να αναφέρουμε πως η μουσική δραστηριότητα των Ελλήνων, βρίσκει χώρο έκφρασης στις δημόσιες εορτές, όπου είχαν θεσπισθεί μουσικά βραβεία και διαγωνισμοί και όπου ποικίλες μορφές τέχνης, όπως η όρχηση, το θέατρο, η λυρική και τραγική ποίηση⁹ προσέδιδαν έναν τόνο ολικής θεώρησης του υπαρκτού¹⁰. Συνεπώς, βρίθουν από μουσική δημιουργία οι εορτές των Παναθηναίων, των Ισθμίων, των Τυμνοπαιδιών στη Σπάρτη, των Ανθεστηρίων και πρωτίστως των Δελφικών Πυθίων.

Παράλληλα, η μουσική δεν λείπει - φυσικά-από την παιδευτική διαδικασία των Ελλήνων και τις αθλητικές τους

κόσμος οφείλει αυτή τη λέξη στους Έλληνες. Μελωδία, αρμονία, συμφωνία, πολυφωνία : κι αυτές επίσης. Ορχήστρα, όργανο, χορός, συγχορδία, τόνος, βαρύτονος, τονική, διάτονο, διαπασών, χρώμα, ρυθμός, συγκοπή : όλα από την ελληνική. Ο αρχαίος Ελληνικός πολιτισμός ήταν διαποτισμένος από τη μουσική. Πίθανόν κανένας άλλος λαός στην ιστορία δεν έχει τόσο συχνά αναφερθεί μέσα στη λογοτεχνία και την τέχνη του στη μουσική και στις εν γένει μουσικές δραστηριότητες.» (η υπογραμμισμένη δική μου), βλ. Μ. L. West «**Αρχαία Ελληνική Μουσική**», εισαγωγή, σελ.1, μετ. Στάθης Κορνηνός, εκδ. Παπαδήμας. Πιστεύω, ότι μετά από αυτές τις δηλώσεις του άγγλου ερευνητή και φιλολόγου, κάθε ανεγκέφαλη απόπειρα εθνικιστικού χρωματισμού των λεγομένων μου σ' αυτή μελέτη, πέφτει αυτομάτως στο κενό. Τα παραπάνω συνιστούν απλές ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΕΣ διαπιστώσεις επί του ερευνητικού μας πεδίου.

⁹ Αν το ελληνικό «γονιδίωμα» είναι «απολυταρχικά» μουσικό, τότε θα πρέπει να συμπληρώσουμε πως είναι, παράλληλα, και «απολυταρχικά» Ποιητικό. Ο Έλληνας είναι μουσικός διότι είναι ποιητής ή, σε αντιστροφή, είναι ποιητής διότι είναι μουσικός. Είναι τέτοια η σύζευξη των δύο αυτών τεχνών που συνιστά ομοούσια δυάδα ! Ενδεικτική η παρατήρηση : «Η ελληνική μουσική είναι μονόφωνη και ουσιαστικά φωνητική 'υποτάσσεται απόλυτα στην ποίηση και πρώτο της μέλημα είναι να εξάρει τον ποιητικό λόγο, υπογραμμίζοντας τους μελωδικούς και ρυθμικούς τονισμούς που προσφέρονται απ' την ίδια τη γλώσσα. Η εξάρτηση της μουσικής από το λόγο είναι απόλυτη' ο ρυθμός του στίχου κανονίζει το ρυθμό της μελωδίας. Έτσι απ' τα ποιητικά μέτρα γεννιούνται τα μουσικά.» (οι υπογραμμίσεις δικές μου), βλ. Karl Nef «**Einführung in die Musikgeschichte**» 1919 και ελληνική έκδοση «**Ιστορία της Μουσικής**», μετ. Φ. Ανωγειανάκη, με πρόλογο Μαν. Καλομοίρη, σελ.44, έκδ. «Ν. Βότσης», Αθήνα 1985.

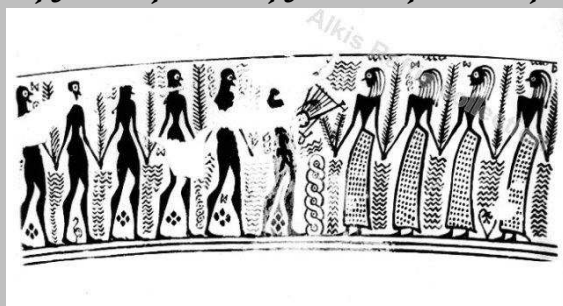
¹⁰ Βλ. Thrasylbulos Georgiades, «**Der Griechische Rhythmus**», σελ. 52, σημ.37, Hamburg 1949, και 1977 Hans Schneider Tutzing Verlag. Εκεί, δηλώνεται η καταγωγική συμφωνία μουσικής και ορχήσεως (δες και παρακάτω σελ. 7 και σημ. 12), πράγμα ολότελα φυσικό και αυτονόητο θα έσπευδε να τονίσει κανείς. Έτσι, ο Γεωργιάδης κάνει λόγο για κοινή προέλευση των τριών μουσικών τεχνών, δηλαδή του χορού, της μουσικής και της ρυθμοποιίας «... vom gemeinsamen Ursprung der drei musischen Künste, also der Tanz-, Musik- und Versrhythmik». Βλ. επίσης και Πλάτωνος **Νόμοι**, 653ff και 816.

δραστηριότητες, αγκαλιάζοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, το σύνολο της ζωής και συντείνοντας ταυτόχρονα στο όραμα μιας βαθύτητα ολοκληρωμένης παιδείας και πραγμάτωσης του ανθρώπου¹¹. Είναι χαρακτηριστικό πως ο άμουσος άνθρωπος αισθάνεται το προσωπικό και κοινωνικό όνειδος να βαραίνει στους ώμους του και για τον λόγο αυτό, ο γηραιός Σωκράτης, μπαίνει στον κόπο να αποτινάξει από την πλάτη του το στίγμα του άμουσου. Με άλλα λόγια, να αποτινάξει το στίγμα του ανθρώπου που η μουσική του απαιδευσία τον υποχρεώνει να μείνει αμέτοχος ενός Μυστηρίου (εκείνου της βαθύτερης και εμμελούς σιωπής, θα έλεγα) μέσα στα Μυστήρια, του Μυστηρίου που η Μουσική κομίζει ως δώρο οντολογικής διάνοιξης. Αποτελεί καίρια επισήμανση της ανθρωπολογικής σπουδαιότητας της μουσικής για τον Έλληνα, η παρατήρηση του Μ. L. West στο βιβλίο του «*Αρχαία Ελληνική Μουσική*» ότι «...η μουσική, το άσμα και η όρχηση φαίνεται πως ήταν, μαζί με τις εύτακτες θυσίες προς τους θεούς και με τις αθλητικές επιδόσεις των ανδρών, οι χαρακτηριστικότερες εκφάνσεις μιας πολιτισμένης κοινότητας σε καιρό ειρήνης. Η αγριότητα του πολέμου καταδεικνύεται άριστα με το να τον αποκαλούν άχορον, ακίθαριν, δακρυγόνον. Λέξεις όπως «ακίθαρις», χρησιμοποιούνται παρομοίως για να αποδώσουν την αθυμία του θανάτου και άλλων συμφορών»¹².

¹¹ Ας μην αναφέρουμε, εδώ, τη θλιβερή νεοελληνική (μάλλον νεοελλαδική θα ήταν ο ακριβέστερος όρος...) κακομεταχείριση της ... «μουσικής» στα σχολεία μας και την πρακτική που ακολουθείται στο μάθημα. Αποτελεί, ωστόσο, μέτρο της αλλοίωσής μας ως λαού αυτό το φαινόμενο.

¹² Βλ. Μ. L. West «*Αρχαία Ελληνική Μουσική*», σελ. 19-20, μετ. Στάθης Κομνηνός, εκδ. Παπαδήμας.

Μέσα στα κοινωνικά πλαίσια –και τούτο όχι τυχαίως– αναδείξεως της μουσικής δημιουργίας, αρχίζει το μουσικό φαινόμενο να διαφοροποιείται, μορφικά ή θεματολογικά, από αιώνα σε αιώνα, να επινοούνται προγραμματικές, κατά τους διάφορους μουσικούς αγώνες, ανακατατάξεις, να αναδεικνύονται σε περίοπτη θέση μουσικοί διαγωνισμοί και να πλουτίζονται οι συναφείς τέχνες της αοιδής, της κυλητικής ή της κιθαριστικής. Θα πρέπει, όμως, να τονίσουμε πως η μουσική



δημιουργία δεν αυτονομείτο σε καμιά περίπτωση από τον υπόλοιπο βίο της Πόλεως¹³. Η ελληνική Τέχνη, εν προκειμένω η Μουσική, είναι Τέχνη που **υπουργεί** τον

Λόγο της Πόλεως, Τέχνη κοινωνική, που αναβλασταίνει από τον συλλογικό τρόπο του **υπάρχειν** που χαρακτηρίζει την Πόλη, και άρα είναι εξ ορισμού αντίθετη σε «καθαρές» προοπτικές του τύπου «η τέχνη για την τέχνη». Τέχνη, μάλιστα, που εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό και

¹³ Βλ. Ed. Lippman "*Musical Thought in Ancient Greece*", σελ. 66 Columbia University Press, 1964, όπου αναφέρεται χαρακτηριστικά: "Music has a remarkably elaborate significance in the ode; it permeates every value, ennobling hero, city, land, ritual, and tradition.". Και λίγο παρακάτω: "And the victor's glory is really the glory of the city", και "It becomes especially evident here that the ethical force of music derives from its religious and social nature, which is manifested both in its ritual importance and in its public and patriotic functions" (οι υπογραμμίσεις δικές μου). Κατηγορηματική και η δήλωση του ιταλού μελετητή: «...una influenza della musica stessa su tutte le attività spirituali e fisiche dell' individuo... Una tale impostazione portava dunque la musica ad un posto tutt' altro che marginale nella vita dell' uomo... la faceva entrare di diritto in discipline ed attività assai diverse come la pedagogia, la medicina, la psicologia, la morale, la politica, la religione. È opportuno comunque precisare che la Grecia classica non concepì e non praticò la musica come un' arte autonoma.» (οι υπογραμμίσεις δικές μου), και επίσης: «Anche nella pratica la musica era sempre congiunta con altre arti, innanzi tutto con la poesia, poi la danza... Strettissimi i legami con la poesia, dovuti non solo alla naturale connessione delle attività proprie delle origini, ma anche alla caratteristiche della lingua greca, già per natura melodica e ritmica;», βλ. Συλλογικός τόμος: "*Storia e Civiltà dei Greci*", direttore R. B. Bandinelli, "*La crisi della polis*", arte, religione, musica. σελ. 624-625, Ed. Bompiani, 1979, ²1990. Τη σταδιακή αυτονόμηση της τέχνης της Μουσικής (και όχι μόνο, θα πρόσθετα εγώ), αυτονόμηση που χαρακτηρίζει, γενικότερα, τον τρόπο θεώρησης των πραγμάτων στη μετακλασική εποχή ίσαμε τις μέρες μας, την εντοπίζει ο ίδιος συγγραφέας γύρω στα μισά του 4^{ου} αιώνα και δηλώνει πως αυτή πια είχε ολοκληρωθεί οριστικά στη ρωμαϊκή εποχή, βλ. ενθ. αν. σελ 625.

πνευματικό πλαίσιο και θάλλει υπηρετώντας παραδοσιακά τη συλλογική μας ιδιοσυστασία, τέχνη εορταστική, άρα ευρύτερα προσκλητική για συμμετοχή στο γεγονός του 'Κάλλους της Ζωής και, κατά συνέπεια, μεταποιητική του θυμικού μας' τέχνη που προτείνει μια κεντρομόλο θεώρηση (πολιτειακά) των περί την Τέχνη πραγμάτων και αποπειράται να συνδέσει το καλλιτεχνικό γεγονός με τον Λόγο της Πόλεως. Η Τέχνη στον έλληνα συντελείται πάντα «για να». Φαίνεται, ότι δεν είμαστε λαός αυτονομήσεων οι έλληνες (θυμηθείτε τα κρατίδια, τα δουκάτα, τα πριγκιπάτα, τις κομητείες, και άλλα συναφή παρόμοια, της νεώτερης ευρωπαϊκής ιστορίας, που την ορίζει, με ακρίβεια θα έλεγα, ο ομόσπονδος χαρακτήρας ενώσεως), άλλο αν το λησμονούμε εγκληματικά και δεν το κομίζουμε στις συναναστροφές μας με τους ξένους, εμείς οι αμνήμονες των θησαυρών μας (λέτε, εκ φύσεως, να είναι δυσμνημόνευτοι ;...). Κι αν όχι λαός αυτονομήσεων, τότε, κάποτε, και...λαός συμφύσεων και συγχύσεων. Τα νομίσματα έχουν πάντοτε δύο όψεις και δεν είναι συνετό να ζητωκραυγάζουμε τη μια τους. Οι θησαυροί πάνε, πιθανώς... «πακέτο», οντολογικώς. Επανέρχομαι. Υπό το πρίσμα αυτό λοιπόν, η σύζευξη της μουσικής-και όχι μόνο-με την όρχηση, συνιστούσε ακρογωνιαίο λίθο της καλλιτεχνικής προσπάθειας των αρχαίων. Συνέπεια αυτού του γεγονότος είναι η τεραστίου βάθους και έμπληη νοήματος ρυθμοποιία της ελληνικής μουσικής, που διασώζεται ακέραιη ως τις μέρες μας στα χορευτικά βήματα μιας θρακιώτισσας γιαγιάς¹⁴. Είναι

¹⁴ Αυτονόητα λογικό, πλην όμως απaráδεκτα δυσνόητο για γαϊδουρινές σκληρύνσεις : «Εδώ 2000 χρόνια δεν εμπόρεσε 'να ξεριζώση των χριστιανών Πατέρων η διδασκαλία, συνήθειες και δοξασίες ειδωλολατρικές του λαού μας, 'που μετασχηματισμένες ζουν 'στην παράδοσι της ορθοδοξίας ως τα σήμερα, και θα άλλαζαν αμέσως η ποίησι και η μουσική ;» (οι υπογραμμίσεις δικές μου), βλ. Σίμωνος Κερά, «**Τια ν' αγαπήσωμε την ελληνική μουσική**», σελ.84, Εκδ. «Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής», χ.χ. Μάλιστα, τραβώντας στα άκρα τη θέση περί οργανικής συνέχειας και αυτονομίας της ελληνικής μουσικής, ο Κεράς απορρίπτει, λίγο παρακάτω στο ίδιο κείμενο, βάσει του ύμνου στην Αγ. Τριάδα, που στη συνέχεια θα αναφέρουμε, και τις πολυσυζητημένες επιδράσεις της εβραϊκής μουσικής και λατρείας επί της ελληνικής. Ό,τι ευχερώς και κατηλενόμενοι, κάποτε, αναγνωρίζουν στον εαυτό τους οι δυτικοί, σχετικά με το αδιάσπαστο και συνεχές της πολιτισμικής και εθνολογικής τους

εξεχόντως ενδεικτικό, τόσο για τη θέαση των διαχρονικών μουσικών μας εθισμών, όσο και για τη συμφυία των τεχνών¹⁵, αλλά και την ολιστική θεώρηση της Τέχνης στα ελληνικά περιβάλλοντα, το γεγονός ότι οι οπαδοί του Αρείου στην Αίγυπτο τραγουδούσαν τους ύμνους συνοδεία ποδοκρούσεων και οργάνων. Ο αναγνώστης πρέπει, οπωσδήποτε, να κρατήσει στο νου του αυτόν το σημαντικό ρόλο του ποδός, τον οποίο θα συναντήσουμε άμεσα στο πεδίο της ελληνικής ρυθμοποιίας, τόσο ορολογικά, όσο, πρωτίστως, και οργανικά, λειτουργικά. Πως, για την ελληνική μουσική θεώρηση, δεν είναι πρωταρχικά μια μονάδα ρυθμική μέτρησης, όσο είναι ένδειξη Σωματικής Μετοχής στα γεγονότα¹⁶.

Είπα παραπάνω «ακέραιη». Οφείλω να αναφέρω, με την ευκαιρία που εδώ παρουσιάζεται, ότι η δοκιμακού χαρακτήρα παρουσίαση αυτή της αρχαίας ελληνικής Μουσικής, φαίνεται να εκτρέπεται, όπως πολύ πιο αισθητά θα διαπιστώσει ο αναγνώστης στη συνέχεια, από την ...«καθαρή» εξέταση του αντικειμένου της και να τυρβάζει σε δήθεν αλλότριους και άσχετους χώρους, όπως θεωρείται η συνέχεια, κατ' εμένα, της αρχαίας ελληνικής Μουσικής, η βυζαντινή, ως λέγεται,

παράδοσης (!), το αρνούνται με την ίδια ευκολία στους άλλους. Μολαταύτα, μπαίνει κανείς στον πειρασμό να ρωτήσει το γερμανικό (...), λόγου χάρη, φύλο : «πόσο οστρογότθοι, (των στεπών, δηλονότι, της ... ανατολής) τελικά, και πόσο βησιγότθοι (δυτικοί) είσαοτε ;», και δεν θα σταματήσω να γελώ, φανταζόμενος το... "deutsches Blut" (!) και την εθνικοσοσιαλιστική ιδεολογία, που αναβιώνει, πολυειδώς, στους κατά τόπους κουφιοκεφαλάκηδες της υφ'ηλίου.

¹⁵ Χαρακτηριστική και επιβεβαιωτική, για μια ακόμη φορά, των ημετέρων εθισμών και καλλιτεχνικών θεάσεων η παρατήρηση : «Nell' Oriente Greco rimase universalmente tradizionale l'uso costante di concepire la poesia e la musica come produzioni gemelle dello stesso individuo.», βλ. Lor. Tardo "L' anticamelurgia bizantina", σελ. 27 Grottaferrata, 1938, και επίσης, τη σημ. 24 σελ 15 της παρούσης μελέτης.

¹⁶ «Μετά κρότου χειρών και τινος ορχήσεως τας υμνωδίας ποιείσθαι, και κώδωνας πολλούς κάλου τινός εξηρημένους κινείν», βλ. και τη σημαντική δήλωση του Lor. Tardo "L' antica melurgia bizantina", σελ. 15 Grottaferrata, 1938, "A questi inconvenienti causati dagli eretici si aggiunse il mal vezzo dei pochi, che continuavano a cantare inni sacri sopra motivi antichi di origine pagana" (η υπογράμμιση δική μου). Αφήνω τον αναγνώστη να βγάλει τα συμπεράσματά του για την αδιάκοπη συνέχεια τη ελληνικής μουσικής και της κοσμοαντίληψης, αλλά και πολιτειακής αντίληψης, που αυτή κομίζει.

Μουσική, ή το δημοτικό μας τραγούδι ή άλλα πολιτισμικά φαινόμενα του... μετακλασικού μας βίου. Όμως, η εκτροπή αυτή, κι αυτό θα το εντοπίσει και θα το κατανοήσει πολύ εύκολα ο αναγνώστης, γίνεται ακριβώς για να αναδείξω την αρχαία ελληνική Μουσική, για να «σπρώξω» στιβαρά τον αναγνώστη, που ίσως δεν έχει «ακαδημαϊκή» μουσική παιδεία και συνεχεται από δισταγμούς και δειλίες, λόγω των τρομοκρατήσεων που έχει υποστεί από ανέραστους ημιμαθείς, στο κέντρο αυτής τούτης της μουσικής παράδοσης του Τόπου του, που και την ξέρει, και την έχει γευτεί και κυλά μυστικά στις φλέβες του. Και, μ' αυτό το φάλτσαριστό λάκτισμα, να τον κάνω, έτσι, να υπερπηδήσει τη φαινομενική έλλειψη γνώσεων, που θα τον απέκλειε δήθεν από την ομάδα των... ειδημόνων (!!!;;; παρελαύνουν κατακούμπωτοι μπροστά μου...), και να εγκατασταθεί, ως «λόγο έχων» και **επιστάμενος**, στον πυρήνα των πραγμάτων. Η εκτροπή γλύφει τον πυρήνα και αποστρέφει με πλήξη το πρόσωπο από τον τεμαχισμό και την αυτονόμηση, που δήθεν απαιτεί η προσέγγιση ενός θέματος και που τόσο αυτονόητα ακολουθεί η αντιποιητική, κάποτε (υπάρχουν έκπαγλες και μεθυστικές εξαιρέσεις), δυτική παράδοση, που τυγχάνει να είναι και η ευρύτερα καθιερωμένη. Όμως, πιστεύω ότι αυτή ακριβώς η περιχαρακωμένη μελέτη και εξέταση εκάστου «αντικειμένου», είναι και η αιτία που μας το εξαφανίζει από τα χέρια και τα μάτια μας, για να μην πω ότι είναι και η αιτία της ασχημοσύνης και φαλκίδευσης που πράττουμε εναντίον του. Δεν λέω πως το κομμένο χάνει αυτόματα και την ταυτότητα του Σώματος με το οποίο ήταν συνημμένο και σταματά να ανακλά τις λειτουργίες του. Κάθε άλλο. Θα ήμουν ο τελευταίος που θα διέπραττε μια τόσο κραυγαλέα ανοησία. Ωστόσο, ο προγραμματικός τεμαχισμός, υπό μια κοντόφθαλμη θεώρηση που δεν ανέχεται τις και αντιστέκεται στις συμμείξεις, είναι, όπως και να το κάνουμε, μια ασχημοσύνη, κάτι ουσιαστικά αντιεπιστημονικό, κάτι... τραγελαφικό, υπό την έννοια της ανεδαφικότητας και

εξωπραγματικότητάς του, αφού δεν μαρτυρεί η αισθητηριακή μας εμπειρία περί υπάρξεως... ελαφριού σε τράγο και τούμπαλιν¹⁷. Αυτή την ασύγνωστη για τα πεζοδρόμια εκτροπή, τη θεωρώ οφθαλμικό Νόμο θέασης του (εξεταζόμενου) αντικειμένου, κανονικότητα και επιστημονική εγκυρότητα. Κι ως λένε ό,τι θέλουν. Με αγκαλιές και κυματιστά πλησιάζω το ζητούμενο, όχι με ψαλιδίσματα και στριμωξίδια. Φυγόκεντρος, για να είμαι κεντρομόλος. Σχετικά δε, με *εν γένει* το σύμμικτον τού ελληνικού πολιτισμικού παραδείγματος, τόσο ενδογενώς με τα ίδια του τα μέσα και στην ιστορική του συνέχεια, όσο και εξωγενώς, από τις επιδράσεις που υπέστη, ενσωμάτωσε και γονιμοποίησε αυτοδύναμα και δημιουργικά, σπεύδω να επισημάνω ότι αυτό, το σύμμικτο δηλαδή, είναι **εξαγώγιμο προϊόν**. Αντιπροσωπεύει στίγμα, ιδιαιτερότητα, ιδιοπροσωπία, ταυτότητα. Η νεοελληνική «πνευματική» και «πολιτική» κρατούσα τάξη, η νεοελληνική αφρασικότητα, μοιάζει να το αγνόησε και να εξακολουθεί να το αγνοεί εγκληματικά αυτό, με αποτέλεσμα τον εξακολουθητικό πιθηκισμό της και τη θλιβερή ένδειά της ενώπιον των ξένων. Φυσικά, η πραγματικότητα μίξεως διαφόρων στοιχείων για τη διαμόρφωση ενός «ομογενούς» πολιτισμικού παραδείγματος, δεν μπορεί να αποτελεί αποκλειστικότητα των ελλήνων. Αποκλειστικότητά τους, όμως, μπορεί εύλογα να αποτελεί ο τρόπος και το περιεχόμενο αυτής της μίξεως. Κι εδώ είναι που άνετα μπορεί να μιλά κανείς για μοναδικότητες. Εν όψει τρόπων, δηλαδή, και περιεχομένων. Κι όσο πιο ακροβατικοί, όσο πιο

¹⁷ Είναι χαρακτηριστικό τού πνεύματος κατάτμησης και στεγανοποιήσεων, που εκπροσωπεί, σ' ένα μεγάλο μέρος της, η ευρωπαϊκή πνευματική παράδοση, αυτό που αναφέρει στο βιβλίο του ο Μ. L. West «*Αρχαία Ελληνική Μουσική*», σελ. 181, μετ. Στάθης Κομνηνός, εκδ. Πάπαδημιας. «Συνηθίζεται, γράφοντας για την αρχαία ελληνική μουσική, να θρηολογούμε για το γεγονός ότι «*αυτή καθαυτή η μουσική*» έχει σχεδόν ολοκληρωτικά χαθεί» (η υπογράμμιση δική μου). Ε, λοιπόν, δεν έχει χαθεί. Είναι παρούσα, μέσα από την εξέλιξή της, στη μουσική παράδοση των ελλήνων, όπως ακριβώς και η ελληνική γλώσσα, η οποία, κάποτε, ολότελα αντιεπιστημονικά, χαρακτηρίζεται... «νεκρή γλώσσα» !!! Αν αυτό δεν αποτελεί επίμεμπτη και αντιεπιστημονική αυτονόμηση, τότε τι αποτελεί; Σχετικά με τη συνέχεια της ελληνικής μουσικής, δες και τις σελ. και σημ. της παρούσας μελέτης.

σχοινοβατικοί¹⁸, αυτοί οι τρόποι και τα περιεχόμενα, όσο πιο αριστοτεχνικοί και επικίνδυνοι, τόσο πιο οικουμενικό και καθολικό προκύπτει να είναι το επιμέρους και μοναδικό !

Επανέρχομαι, λοιπόν,... «άχρι καιρού».Ανέφερα τα βήματα της γιαγιάς μας. Τα ζωντανά στ' αυτιά μας, τα τωρινά, τα πυριφλεγυή στα μάτια μας. Διασώζεται ακέραιη η ρυθμοποιία της αρχαίας μας Μουσικής στα πόδια της ; !!! Είναι ποτέ δυνατόν ; Ε, λοιπόν ναι, κι ας ξελαρυγγιάζονται όσο θέλουν οι αντιφρονούντες. Ιδού τι αναφέρει στο εξαιρετο βιβλίο του περί του ελληνικού ρυθμού ο Θρασύβουλος Γεωργιάδης : *“Der Rhythmus des Kalamatianós ist demnach als ein alogos, ein irrationaler Fuß zu bezeichnen. Seine rhythmischen Maße sind genau die von Aristoxenos sorgfältig beschriebenen (I1/2: 2 bzw. 2 : I ½). Er ist ein kyklischer Fuß, ein Choreios – d.h. ein “Rythmus des Reigentanzes”. Και ελάχιστα παρακάτω : “Er ist durch den Syrtós Kalamatianós so allgemein verbreitet, wie etwader Dactylos im Altertum durch die homerischen Epen.”*¹⁹(οι υπογραμμίσεις δικές μου). Με άλλα λόγια, ό,τι στους Αχαιοούς τέτοιο και στο Μοριά²⁰. Δίχως διασπάσεις. Σε ομαλή ροή ταυτότητας στην αλλαγή, σταθερότητας και αμεταβλησίας στο μεταβαλλόμενο. Τα ρυθμικά της ελληνικής μουσικής, φαίνεται να ακολουθούν τα ηχητικά, δηλαδή έχουμε τρία ρυθμικά γένη, όπως διαθέτουμε και τρία γένη χρωών. Η διάκριση αυτή, που

¹⁸ Χαρακτηριστική μουσική διατύπωση της ελληνικής νοστροπίας του σχοινοβατείν, θεωρώ τη δήλωση του Φιλόλαου ότι : «αρμονία δε πάντως εξ εναντίων γίνεται 'έστι γαρ αρμονία πολυμιγέων ένωσις και δίχα φρονεόντων συμφρόνησις», βλ. Diels-Kranz, *Die fragmente der Vorsokratiker*, τόμ.1, Φιλόλαος απ.10σελ. 410. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι, με τη σειρά του, ο Θέων ο Σμυρναίος αναφέρει (αυτόθι) : «και οι Πυθαγορικοί δε, οίς πολλαχί έπεται Πλάτων, την μουσικήν φασιν εναντίων συναρμογή και των πολλών ένωσιν και των δίχα φρονούντων συμφρόνησιν», αντίληψη, που από τα εδώ δηλούμενα, φθάνει στην κλασική και μετακλασική εποχή και φρυσικά, θεωρώ, δεν σταματά, αυτομάτως δήθεν, εκεί, αλλά συνεχίζεται ιλαροτραγικά έως τις μέρες μας.

¹⁹ Βλ. Thrasylbulos Georgiades, *“Der Griechische Rhythmus”*, σελ. 110, Hamburg 1949, και 1977 Hans Schneider Tutzing Verlag.

²⁰ Ένθ. αν. σελ. 18, όπου ο Γεωργιάδης κάνει λόγο και πάλι για ιστορική συνέχεια “historische Kontinuität” και αμέσως στη συνέχεια αναφέρει : *“In diesem Sinn werden... die alt griechischen rhythmischen Bezeichnungen auf das Volkslied angewendet”* (η υπογράμμιση δική μου).

αφορά άμεσα στην ισχύουσα μουσική μας, δεν έχει κανένα λόγο να μην αφορά και να ισχύει, άμεσα, και για την αρχαιοελληνική μας μουσική²¹. Κυριολεκτικά, θα έλεγε κανείς, ο ρυθμικός μας πλούτος και η συνθετική πολυπλοκότητά του, είναι κάτι που προκαλεί ίλιγγο στο μελετητή. Ένα στοιχείο που παραπέμπει στη διαχρονική ομοτροπία της ελληνικής μουσικής θέασης είναι η ουσιαστική ανυπαρξία αυτοτελών δισημών ποδών, με άλλα λόγια η ελληνική μουσική απαξιώνει και αδιαφορεί για ό,τι συνιστά τα 2/4 της δυτικής μουσικής παράδοσης. Αλήθεια γιατί ; Η απάντηση απλή : μα διότι ο ρυθμικός αυτός πους δεν έχει κοινωνική προοπτική από τη μια, και επιπλέον συγχύζει, θα έλεγα φυραίνει, το νου από την άλλη. Να ένα διαχρονικό κοινό ρυθμικό στοιχείο της μουσικής μας και, φυσικά, δεν είναι το μόνο. Έκανα λόγο για κοινωνική προοπτική. Τι εννοώ ; Μα απλούστατα, αυτός ο ρυθμικός πους δεν χορεύεται !!! Δηλαδή, δεν πανηγυρίζεται. Δεν εφαρμόζεται. Δεν ψηλαφείται αισθητηριακά. Και γι αυτό το λόγο ανυπαρκτεί. Από την άλλη, είναι τόσο ενοχλητική η ρυθμική του απλουστευτικότητα, ουσιαστικά οι απελπιστικά μειωμένες του αξιώσεις, η αφέλειά του (δεν το κρύβω, ο νους μου τρέχει στην αμερικανική καουμποϊκή ρυθμική παράδοση...), ώστε να αποτελεί κίνδυνο για την ανθρώπινη πνευματική αξιοπρέπεια. Υπερβολές ; Δεν έχει κανείς παρά να στραφεί στη μουσική πλύση εγκεφάλου των τελευταίων δεκαετιών, ώστε να μέμφει ή να επικροτήσει τη θέση αυτή. Στα «σχόλια εις Ήφραιστιώνα» λέγεται χαρακτηριστικά : «Έστιν ούν πρώτος ο πυρρίχιος εκ δύο βραχειών συγκείμενος... ούτος δε κατά πόδα μεν ου βαίνεται δια το κατάπυκνον γίνεσθαι την βάσιν και συγχείσθαι την αίσθησιν» (οι υπογραμμίσεις δικές μου)²². Χαρακτηριστικό,

²¹ Ο S. Franchi εκθέτοντας τα αρχαιοελληνικά μουσικά γένη και αναφέροντας ότι «I Greci distinguevano tre generi», κι αφού μνημονεύσει, παράλληλα, και τον Αριστ. Κοϊντίλ. λέει χαρακτηριστικά : «[τα γένη και οι ονομασίες τους] sono di normale uso ancor oggi...», βλ. Συλλογικός τόμος: «*Storia e Civiltà dei Greci*», direttore R. B. Bandinelli, «*La crisi della polis*», arte, religione, musica. σελ. 646, Ed. Bompiani, 1979, ²1990.

²² Βλ. Σίμωνος Κιράς, «*Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής*», σελ. 134, Εκδ. «Σύλλογος προς

επίσης, παράδειγμα διείσδυσης εμβληματικών αρχαιοελληνικών ποδών στη «βυζαντινή» μας Μουσική είναι η χρήση μείζονος σπουδείου, όπως στο αργό «Φως ιλαρόν» ή ο διπλούς τροχάις, όπως στο αργό «Ακατάληπτον έστι». Ο Σίμων Κιάρης αναφέρει σχετικά για το αδιάκοπο της μουσικής μας παράδοσης και τη διατήρηση του αρχαιοελληνικού παραδείγματος στις μεταγενέστερες φάσεις της ιστορικής μας διαδρομής : «Πράγματι δε, εις της Σαπφούς την πατρίδα την Λέσβον και τα έναντι των νήσων μας Μικρασιατικά παράλια Αιολίας και Ιωνίας επιχωριάζουν αρχαιόθεν τα εις σαπφικούς θρήνους τραγούδια, ρυθμοί και αντικρυστοί χοροί (καρσιλαμάδες) της Πατρίδος μας'...παράδοσις πνευματική, βεβαιούσα το ενιαίον, το αδιάκοπον και το αμετακίνητον τής εθνικής μας ζωής»²³ και παραθέτει ασματικό παράδειγμα (το τραγούδι «Σαν τα μάρμαρα της Πόλης»), που θεμελιώνεται ρυθμικά στη β' μορφή τής σαπφικής στροφής. Ομολογουμένως, όλα αυτά ίσχυαν σθεναρά μέχρι και λίγες δεκαετίες πριν. Δεν μπορώ να ισχυρισθώ το ίδιο τώρα πια, μες στην... ελλαδική έκπτωση του ελληνικού πολιτισμού, τής οποίας, άλλωστε, όλοι είμαστε, χωρίς υπερβολές, μάρτυρες. Ας είναι. Ίσως, έχουν οι καιροί γυρίσματα, αφού «του κύκλου τα γυρίσματα που ανεβοκατεβαίνουν/ και του τροχού που ώρες ψηλά κι ώρες στα βάθη πηαίνου/ και του καιρού τ'άλλάγματα που αναπαημό δεν έχου»²⁴... Ξαναγυρνάω στο προκείμενο.

Αυτονόητα λογικές, αναφορικά μ' αυτά τα ζητήματα, μοιάζουν και οι θέσεις του Γεωργ. Παπαδόπουλου στο έργο του «Ιστορική επισκόπησης της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής – Από των αποστολικών χρόνων μέχρι της καθ' ημάς

διάδοσιν της εθνικής μουσικής», Αθήναι 1982.

²³ Βλ. Σίμωνος Κιάρη, «Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής», σελ. 141, Εκδ. «Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής», Αθήναι 1982.

²⁴ Βλ. Βιτσέντζος Κορνάρος, «Ερωτόκριτος», κριτική έκδοση Στυλ. Αλεξίου, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1986

(1-1900 μ. Χ.)»²⁵. ενδεικτική, μάλιστα, και η χρονολόγηση με εκείνο το... «1 μ.Χ.»! Ο Παπαδόπουλος αναφέρει χαρακτηριστικά : «Δια δε των διαδόχων [Μεγ. Αλεξάνδρου]... η ελληνική γλώσσα, η ελληνική μουσική, πάσαι αι ελληνικαί τέχναι και επιστήμαι και η ελληνική βιομηχανία εκαλλιεργήθησαν τοσούτον εις πλείστας μεγάλας πόλεις, ας έκτισαν οι μεταναστεύσαντες εν τη Ανατολή Έλληνες. ...Επί τοσούτον δε η ελληνική μουσική, ήτις ην εκ των κυριοτέρων μοχλών του ελληνικού πολιτισμού, εκαλλιεργήθη και υπό των ...εθνών της Ασίας», και λίγο παρακάτω «...εχορήγησε και την ελληνικήν μουσικήν, ήτις ως προς την ανάπτυξιν και την δύναμιν εθεωρείτο κατά τους χρόνους της ιδρύσεως της χριστιανικής εκκλησίας ανωτέρα πάσης άλλης. Εντεύθεν και πάσαι αι χριστιανικαί εκκλησίαι κατά την σύστασιν αυτών καθιέρωσαν δια την θείαν λατρείαν μέλη της εθνικής των Ελλήνων μουσικής» (οι υπογραμμίσεις δικές μου). Ε, λοιπόν, βεβαίως ! Ασφαλώς ! Θα ήταν μνημειώδες «μωρίας εγκώμιον», να θέσει κανείς υπό αμφισβήτηση ότι οι δεχόμενες τις επιστολές του Παύλου στα ελληνικά ελληνικές κοινότητες, που ζούσαν και ανέπνεαν στο ελληνικό τοπίο επί αιώνες, δεν θα γνώριζαν ούτε κατ' όνομα την αρχαιοελληνική μουσική παράδοση (!!!) ούτε και θα την χρησιμοποιούσαν, αποστέργοντάς την αξιοπερίεργα ομολογουμένως...,μα και αν τη γνώριζαν θα έσπευδαν να την αποκηρύξουν, αυθωρεί και παραχρήμα (!!!), από τη ζωή τους, διότι κάτι τέτοιο θα ήθελε ο νους και η σοφία κάποιου στενοκέφαλου δυτικού μελετητή, όπως αμέσως στη συνέχεια θα δείξουμε!

Θεωρώ πως η μονομέρεια, ο τεμαχισμός και η στεγανοποίηση, που ουσιαστικά εξαγγέλλει αυτός ο τρόπος θεώρησης των πραγμάτων, ελέγχεται ως θεμελιωδώς αφύσικος

²⁵ Βλ. Γεωργ. Παπαδόπουλου στο έργο του «Ιστορική επισκόπησης της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής – Από των αποστολικών χρόνων μέχρι της καθ' ημάς (1-1900 μ. Χ.)», σελ. 63-65, εκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 1990

και αθεράπευτα ανορθολογικός²⁶, αφού η ελληνική Λογική, ο τρόπος δηλαδή που είδαν και αντιμετώπισαν το ζήτημα της Λογικής οι έλληνες, κρίνω, έχει ολότελα άλλα χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Το εγκληματικό, εν πολλοίς, τεχνοκρατικό «πνεύμα» της εποχής μας, οφείλει σ' αυτόν τον ανορθολογικό τρόπο ομολογουμένως πάρα πολλά. Η συμπτωματολογία ενός ακαδημαϊκού μελετητή πολιτισμικών φαινομένων και η συμπτωματολογία ενός τεχνοκράτη δεν παραλλάσσουν στο ελάχιστο ! Λείπει η βιωματικότητα, η εμπειρική ΜΕΤΟΧΗ στο μελετώμενο/εξεταζόμενο θέμα (γι αυτό και η σκληράδα και μουλαροσύνη των θέσεών τους), κυριαρχεί ο αυτισμός κι η απολυτοποίηση των λογής «κειμένων» (λέγονται «στοιχεία» στην τρέχουσα ορολογία, αλλά και «θεωρίες», «σχολές» κλπ κλπ, στις οποίες, μάλιστα, οι περί ων ο λόγος κύριοι μένουν τόσο προσκολλημένοι –άκαμπτοι και δυσκοίλιοι εξ επιλογής (και φύσεως ;) γαρ–, ώστε να αναδεικνύονται, πανηγυρικώς, αυτοκτονικά απαρχαιωμένοι και ντεμοντέ, αφού αυτό άλλωστε είναι και το ίδιον των λογής «θέσεων»...), κάτι που φέρνει θελημένα ή άθελα στο νου, μα ωστόσο αναπόφευκτα, την προτεσταυτική απολυτοποίηση της Βίβλου (ενδεικτική και η ονομασία πλέον...), και έκτοτε κάθε ... «βίβλου», όπως λόγου χάρη το «Mein Kampf», ή το «Κομμ. Μανιφέστο» ή, περισσότερο ακόμη, το «Κεφάλαιο», ή η ...ερυθρά βίβλος του Μάο, ή πολύ παλαιότερα το Κοράν στο Ισλάμ. Κυριαρχεί ο αυτισμός κι η απολυτοποίηση τού λογής Τραφείου (απολυτοποιημένου κατά τρόπο μεταφυσικό !...), των λογής

²⁶ Αναφερόμενος ο Tardo στην πασίγνωστη ελληνική (και όχι μόνο) πρακτική, οι ποιητές να είναι ταυτόχρονα μουσικοί και μελουργοί των έργων τους, αναφέρει : "Si sa che nel periodo classico i grandi poeti, come Pindaro, Sofocle, Eschilo, Euripide ecc... componevano i versi e li musicavano essi stessi. Era unica creazione digettodellorogenio : **poesia e melodia**, cioè **poesia melodica**", αφού, πολύ ορθά αποφαίνεται πως ο ποιητής είναι φυσικά (και) μουσικός "Questi naturalmente doveva essere poeta e musicista", και παραβάλλοντας την πρακτική αυτή με ό,τι συνηθίζοταν στα εκκλησιαστικά περιβάλλοντα, κάνει λόγο για... λογικότητα : "A questo criterio classico, che é anche logico, si attenero costantemente i grandi innografi della Chiesa orientale"(η υπογράμμιση δική μου), βλ. Lor. Tardo "**L' antica melurgia bizantina**", σελ. 27-28 Grottaferrata, 1938.

«πηγών», απουσιάζει η συνθετοποίηση των δεδομένων, ακόμη η θέαση του Όλου των γεγονότων, όπως και τους αρμόζει άλλωστε να τα βλέπουμε, επικρατεί η τύφλωση στο (...λογικά) προφανές, κυριαρχεί βιασμός της πραγματικότητας από τη «θέση» και την «άποψη» και όχι ο αγώνας να συμπέσει η θέση με την πραγματικότητα, να την κυνηγήσει, να ευταχθεί δημιουργικά στην πραγματικότητα, αλλά αντιθέτως να της επιβληθεί, να την καθυποτάξει (θυμίζουν πολλή νεωτερική Ιστορία όλα τούτα ;...). Σταματώ εδώ. Δεν συνεχίζω.

Η ακαριαία εξάχνωση πραγματικών δεδομένων, ο αιφνίδιος θάνατος ζωντανών πολιτισμικών οντοτήτων, η μαγική εξαφάνιση ολόκληρων πολιτισμικών κοιτασμάτων, μόνο και μόνο επειδή υπήρξε μια πολιτισμική συναλλαγή, δεν μαρτυρείται πουθενά στην ανθρώπινη Ιστορία. Δεν μαρτυρείται ακόμη κι εκεί, όπου κάποιος πολιτισμός εξαφανίστηκε βιαίως με γενοκτονικά μέσα, όπως οι πολιτισμοί της κεντρικής και λατινικής Αμερικής. Η βιωματική εμπειρία των ανθρώπων, απανταχού της γης, δεν μαρτυρεί ποτέ κάτι τέτοιο. Η παγκόσμια ιστορία του πολιτισμού, επίσης. Η φύση των λογής συνουσιών, εξίσου. Μα στο διάβολο πια, πόσο δύσκολο είναι να αντιληφθεί κανείς, με απλή, έστω, επιδερμική ματιά στα πράγματα, ότι οι αντιδόσεις πολιτισμικών ιδιωμάτων συνιστούν τον κοινό τόπο στις πολιτισμικές προσμίξεις και τις πολιτισμικές συναυτήσεις και επαφές, και μάλιστα, σε όλο το φάσμα του πολιτισμικού αποθέματος των πολιτισμών. Το μόνο πράγμα που υποστηρίζει τον ξαφνικό πολιτισμικό θάνατο (...για να υπάρξουν, από την άλλη, αερογέφυρες πολιτισμικής συνέχειας !!! ;;;...) και τις πολιτισμικές στεγαυνοποιήσεις (άκουσον άκουσον !!!), είναι ο εξαϋλωτικός της πραγματικότητας και διχαστικός νους, ορισμένων ασυνουσίαστων με το ΣΩΜΑ της πνευματικότητας, δυτικών, κυρίως, μελετητών! Ε λοιπόν, δεν θα διεκδικήσουμε υποψηφιότητα στο «εγκώμιο μωρίας» και δεν θα υπακούσουμε

στη νομιμοποίηση, την καθιέρωση, και την «αστραποβολή» τού διαγωνισμού που το θέτει –άλλωστε, συνηθίζεται πάντα η ηλιθιότης να αρέσκεται σε φωταψίες... –, ούτε και θα θαμπωθούμε από τις «ορθολογιστικές» υποδείξεις των συμμετεχόντων σ' αυτόν, τύπου «Ντερνύ» στη μάχη των Μύλων. Είναι ένδειξη δουλοφροσύνης και δουλοπρέπειας να καταδεχόμαστε να ιδρώνει τ' αυτί μας από τη γοτθική αρχιτεκτονική των επιχειρημάτων τους... και την ατσαλάκωτη, δήθεν, επιβολή και δομή τους. Ως επαγγελματίες σχοινοβάτες και έμπειροι ακροβάτες, μπορούμε να δεχθούμε, με τρόπο αριστοτεχνικό σημειωτέον, απώλειες και φυσικούς θανάτους, όχι όμως εξαχνώσεις και εξαφανίσεις, του χειρίστου – βλέπε αντικαλλιτεχνικού – μάλιστα είδους, και ο νοών νοείτω.

Κρίνω ότι απαιτείται ελάχιστη νοητική επάρκεια, που πιθανόν τη στερούνται διάφοροι ποικιλώνυμοι ακαδημαϊκοί μελετητές (...;;), για να σχηματίσει κανείς από μόνος του, και βασιζόμενος στη ιδία δύναμη του λογικού του, σκέψεις σαν την ακόλουθη : «*Presto però nelle varie comunità elleniche, specie nei fiorenti centri di vita e di cultura greca, come Atene, Corinto, Tessalonica, dove Paolo predicò per due anni, come i fedeli ricevevano in lingua greca il verbo evangelico e in lingua greca facevano la lettura dei profeti e dei salmi, così, per ragioni ovvie, dovettero esprimere gl'inni di ringraziamento eucaristico con forme melodiche greche. Era un passaggio naturale da una forma artistica all' altra, dovuto all' impulso spontaneo di civilizzazione ellenica, che penetrava e trasformava ogni manifestazione di letteratura e di arte. Questa penetrazione era favorita dal cristianesimo stesso...che ha sempre avuto nell' accogliere elementi esterni, assimilarli e nobilitarli. Le varie Chiese dell' Oriente greco....non potevano adoperare melodie, che non fossero greche, dal momento che ogni manifestazione di culto esterno veniva fatta in lingua greca. I vari modi dori, lidi, frigi,*

missolidi ciminciarono così a rivestire i salmi e le preci liturgiche col suggestivo loro incanto....La musica greca, nei primi secoli dopo Gesù Cristo, continuò ad essere la musica universale, come universale era la lingua. Essadominava Roma, nell' Asia Minore, nell' Africa.»²⁷.Τι να πρωτοϋπογραμμίσει κανείς σ' αυτό το κείμενο ; Τα κέντρα διαδόσεως του Χριστιανισμού, που συμπίπτουν με τους αποδέκτες των παύλειων επιστολών ; Την ελληνική γλώσσα που χρησίμευε ως λατρευτική γλώσσα, και συνεπώς, ΓΙΑ ΠΡΟΦΑΝΕΙΣ ΛΟΓΟΥΣ, όπως κι ο ίδιος ο Tardo λέει, τη χρήση της ελληνικής Μουσικής, που ως σιαμαία αδελφή βαίνει μαζί με την ελληνική γλώσσα ;Τη ΦΥΣΙΚΟΤΗΤΑ (και πάλι λόγια του Tardo) αυτής της καλλιτεχνικής μεταλλαγής ; Τη διείσδυση του ελληνικού παραδείγματος σε κάθε είδους καλλιτεχνική έκφραση ; Ας θυμηθούμε εδώ, τη διείσδυση της ελληνικής Μουσικής, όπως ο M.L.West σημειώνει, σε κάθε έκφραση²⁸ της ζωής...Ακόμη, την ευνοϊκή μεταχείριση, τελικά, που επεφύλαξε ο ίδιος ο χριστιανισμός σ' αυτή τη δυναμική διείσδυση και που, ως κρίνω, δεν θα μπορούσε, άλλωστε, να πράξει διαφορετικά. Το αυτονόητο, μα την αλήθεια, ότι σε περιβάλλον ελληνικό ήταν φυσικό και να θάλλουν ελληνικές μελωδίες; Και ότι θάλλοντας θα έντυναν με τους τρόπους τους (λύδιος, φρύγιος κλπ) τα κείμενα της νέας λατρείας ;Και τέλος, ότι ένα οικουμενικό πολιτισμικό μέγεθος ως ο ελληνικός πολιτισμός, που κύρια οχήματά του ήταν η Γλώσσα αλλά και η μουσική, θα εξακολουθούσε να ασκεί οικουμενική επιρροή, βάσει αυτών τούτων των μεγεθών του ; Νομίζω ότι αδικοπραγούμε έναντι της λογικής, της εμπειρίας, και της προφάνειας των γεγονότων και των νοημάτων που δηλώνουν, όταν επιχειρούμε «επιστημονικοφρόνως» να παρακάμψουμε τον πεισματάρη και αμετακίνητο χαρακτήρα των δεδομένων, στήνοντας αμμόλοφους «θεωρίων», ή ακόμη κι όταν μπαίνουμε στη

²⁷ Βλ. Lor. Tardo "*Ε' antica melurgia bizantina*", σελ. 5 Grottaferrata, 1938.

²⁸ Βλ. σημ. 7 σελ. 4 της παρούσης μελέτης.

διαδικασία να τα υπερασπιστούμε, από την άλλη, συνδιαλεγόμενοι, επί ίσοις όροις, με την ακαδημαϊκή αυθαιρεσία και μουλαροσύνη. Αισθάνομαι, ότι η αριστοκρατική και ελευθερόφρων παραίτηση από αντεπιχειρήματα και «διαλόγους», διασώζει βαθύτερα και καλύτερα τα πρόσωπα των διαλεγομένων, ακριβώς με το να τα αφήνει στη μοίρα τους, ελεύθερα να ακολουθήσουν τις εμμονές τους, τις πορείες τους, τις αγκυλώσεις τους, το ασύμπτωτό τους, προσβλέποντας έτσι, ίσως, με μυστική γευναιότητα σ' ένα μέλλον, όπου αυτά θα ενταχθούν στο πεδίο εκείνο που από μόνο του, και όχι από τη βούλησή τους, θα επιλύει τις διαφορές τους, λες και θα μπαίνουν σε μια πλατωνική πόλη των ιδεών, όπου πια τα πρωτότυπα είναι τόσο αντικειμενικά δοσμένα, ώστε κάποιος ξεροκέφαλος θα σπάσει πανεύκολα την ξεροκεφάλα του αν επιθυμήσει, πεισματικά για μια ακόμη φορά, να τα αντικρούσει. Ωστόσο, την κατηγορία της αδικοπραγίας την επιρρίπτω εξ ολοκλήρου στον εαυτό μου, μια που εξακολουθώ, στην παρούσα μελέτη μας, να αποδεικνύω, σε δύσπιστα ή κακοπροαίρετα μάτια, το αυτονόητο.

Ο Tardo σημείωσε, στην παραπάνω περικοπή του έργου του, ότι ο χριστιανισμός συνέλεγε, αφομοίωνε και εξευγένιζε (πιθανώς), «οθνεία» στοιχεία στην παράδοσή του. Συμφωνώντας, φυσικά, με τη θέση αυτή, σπεύδω παράλληλα να τονίσω ότι δεν θεωρώ πως οντολογικώς μπορεί ποτέ να υπάρχουν «οθνεία» στοιχεία. Μια πολύ σύγχρονη εκκλησιολογική έκφραση, που με βρίσκει απολύτως σύμφωνο, είναι αυτή που επιβεβαιώνει, με άριστη εκφραστική και βαθύτητα, την παραπάνω παρατήρηση : «Η Εκκλησία γίνεται όταν ανοίγεται»²⁹. Έτσι, με βάση αυτά, ως φαίνεται, ο Παπαδόπουλος συνεχίζει, προσφέροντας, μάλιστα, και συγκεκριμένα παραδείγματα : «Και οι πρώτοι Έλληνες

²⁹ Βλ. Θαν. Ν. Παπαθανασίου «Η Εκκλησία γίνεται όταν ανοίγεται», εκδ. Εν πλώ, Αθήνα 2008.

χριστιανοί μη απαρνηθέντες μετά της ειδωλολατρείας παν ό,τι ελληνικόν ως ειδωλολατρικόν και βέβηλον, αλλά διατηρήσαντες πιστώς τα πατρώα, ήτοι την γλώσσαν της ειδωλολατρείας εν ταις χριστιανικαίς προσευχαίς και πλείστα ειδωλολατρικά ιερά έθιμα της των αρχαίων ιεροτελεστίας εν ταις χριστιανικαίς ιεροτελεστίαις, δεν απηρνήθησαν αναμφιβόλως ουδέ την πάτριον μουσικήν, το επικόσμημα τής θείας λατρείας, αλλά διετήρησαν και διέσωσαν ταύτην και εν ταις χριστιανικαίς προσευχαίς.»³⁰ (οι υπογραμμίσεις δικές μου).

Στη συνάφεια αυτή επιφέρω και τη μαρτυρία του Κ. Ψάχου, η οποία θα μας φανεί πολύ χρήσιμη λίγο παρακάτω στα αφορώντα στον παλαιοχριστιανικό ύμνο στην Αγ. Τριάδα και στη συζήτηση περί αδιάκοπης συνέχειας της ελληνικής μουσικής. Ο Ψάχος απορώντας εξακολουθητικά για την παράλογη άρνηση των μελετητών να αποδεχθούν τη βυζαντινή στενογραφία, την οποία θεωρεί κοινό στοιχείο αρχαίων ελλήνων και βυζαντινών και έχοντας, επιπλέον, παραθέσει πλήθος μαρτυριών, ξεκινώντας από τον Πλούταρχο ακόμη, παραθέτει, στη συνέχεια, όσα διηγείται ο Ιωάννης Εφέσιος, ιστοριογράφος του 6^{ου} αιώνα, στον αυτοκράτορα Ιουστίνο. Ιδού : «... αλλά παν ό,τι ελάλησεν αμέσως υπό πολλών δια στενογραφημάτων σαμιγιά (=σημεία) εσημειώθη, είτε δε γράμμασιν ανευράφη»³¹. Και ιδού, στο σημείο αυτό, στην απέναντι σελίδα, αντικριστά της παραπάνω αναφοράς ο μουσικός πίνακας πρωτοβυζαντινής σημειογραφίας που παραθέτει ο Ψάχος :

Ωστόσο, είναι προσφυές, στο σημείο αυτό, να επιφέρουμε και κάποιον αντίλογο. Που, για άλλη μια φορά τονίζω, θα πρέπει να ιδωθεί σχοινοβατικά, στην ουσία του. Έτσι, πέραν

³⁰ Ένθ. αν. σελ. 64-65. Βλ. επίσης και σελ. 66 σχετικά με την εισαγωγή στην αρχαία εκκλησία της ελληνικής μουσικής.

³¹ Βλ. Κ.Α. Ψάχου, «*Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής*», σελ. 13-14 εκδ. Διόνυσος, Αθήναι, 1978.

της ευτράπελης, κωμικής, νευρωτικά γελοίας, ή και μειονεκτικής ψυχολογίας, δυτικής θεωρίας περί του ξαφνικού θανάτου ή της εξαχνώσεως σύνολης της αρχαιοελληνικής μας κληρονομιάς... , έχουμε και εγχώριες φωνές που συνηγορούν γι αυτό και κρίνω πρέπει να παραθέσουμε εδώ. Έτσι, από τη μια ο Ολυμπιόδωρος ισχυριζόταν τον 6^ο αιώνα ότι «ακούμε μόνο τον απόηχο της [της ελληνικής μουσικής], μα δεν γνωρίζουμε τίποτα»³² (!) κι από την άλλη, ο Νικόλαος Μεσαρίτης τον 12^ο αιώνα, σε μια καθαρεύουσα (... το ανθρώπινο γένος έχει πανάκριβα πληρώσει αυτές τις καθαρεύουσες ροπές του...) τάση του να αποσπασθεί από το «εθνικό» (=ειδωλολατρικό !!!...) υπόβαθρο της ελληνικής ή, αν προτιμάτε, ελληνοποιημένης αυτοκρατορίας την οποία οικεί, θεωρεί ανοίκειες τις αρχαιοελληνικές ορολογίες στο «βυζαντινό» του περιβάλλον : «κατακούσειας ούν αυτών προς αλλήλους διαπορούντων, ασυνήθῃ τινα τοις πολλοῖς και ακατακρόατα νήτας αντί χορδών υπάτάς τε και παρυπάτας, μέσας και παραμέσας προσφθεγγομένων αλλήλοις, και πώς ο μεν δια τεσσάρων παρ' αυτοῖς επονομαζόμενος συμφώνως τοις αριθμητικοῖς επίτριτος ονομάζεται, ο δε δια πέντε καλούμενος ημιόλιος τις εἶναι τούτοις δοκεῖ...»³³ (οι υπογραμμίσεις δικές μου). Η παρατήρηση του E. Wellesz στο παραπάνω χωρίο είναι ενδεικτική και την αφήνω ασχολίαστη : *"From this account, which is almost entirely nonsensical, it becomes evident that Greek musical theory had no connexion whatever with Byzantine ecclesiastical music in the twelfth century. The latter was taught merely as practical singing, the former was part of mathematical science"*³⁴. Ο ίδιος συγγραφέας, λίγο παρακάτω³⁵, πέρφτει με τη

³² Βλ. M. L. West «*Αρχαία Ελληνική Μουσική*», σελ. 517, μετ. Στάθης Κομνηνός, εκδ. Παπαδήμας.

³³ Βλ. Egon Wellesz *"A history of byzantine Music and Hymnography"*, σελ. 63, Oxford Clarendon Press, 1998.

³⁴ Ενθ.αυ. σελ 63. Κρατώ, ωστόσο, και επισημαίνω το γόνιμο για τη μελέτη μας *"mathematical science"*. Δες ακόμη και O. Becker, *"Frühgriechische Mathematik und Musiklehre"*, Archiv für musikwiss. 39, 1957 J. Lohmann, *"Die griechische Musik als mathematische Form"*, ibid. Διαφωτιστική και η άποψη S. Franchi : «I Greci concepivano lo spazio delle altezze sonore come

σειρά του στην παγίδα, λησμονώντας ασύγγνωστα τον ύμνο στην Αγ. Τριάδα, σημειογραφημένο με αρχαιοελληνική σημειογραφία, αν μη τι άλλο, και λέγοντας χαρακτηριστικά : “References to musical theory are based on Greek musical thought; they do not show any development characteristic of Byzantine musical theory, the beginnings of which are still concealed from us”, λες και η παρθενογένεση είναι ο κοινός και συνήθης τόπος βλαστήσεως της Τέχνης³⁶. Εν τούτοις, ολοκληρώνει αυτή του τη θεώρηση με μια, αναμενόμενη, μεγαλοπρεπέστατη αντίφαση, σχολιάζοντας αυτόν τούτο τον ύμνο στην Αγ. Τριάδα !!! : “‘The Christian hymn with music’ is the earliest document of Christian music we possess, and we learn from it – as will be proved explicitly in the following chapters – that the music of the Byzantine Church developed in an unbroken tradition from the music of the Primitive Church”³⁷ (!!!, οι υπογραμμίσεις δικές μου). Αναρωτιέμαι, σε ποιο περιβάλλον ανδρώθηκε αυτή η αρχέγονη εκκλησία και ποια μουσική έγραφε για τους ύμνους της, ξέχωρη, ως φαίνεται, από το τεκμήριο που το ίδιο το μουσικό κείμενο του πρωτοχριστιανικού ύμνου στην Αγ. Τριάδα παρουσιάζει³⁸...Πρέπει, επιπλέον, να σημειώσουμε πως είναι ο

esattamente divisibile in un certo numero di microtoni, in perfetta analogia al loro concetto di spazio geometrico: si tratta di una concezione profondamente connaturata con il loro spirito matematico»(οι υπογραμμίσεις δικές μου), βλ. Συλλογικός τόμος: “*Storia e Civiltà dei Greci*”, direttore R.B. Bandinelli, “*La crisi della polis*”, arte, religione, musica. σελ. 643, Ed. Bompiani, 1979, ²1990.. Άες, επίσης, και σημ. 82 σελ. 56 της παρούσας μελέτης. Επίσης, τη σελ. 47 και τη σημ. 72, όπως και σημ. 80 σελ. 55.

³⁵ Ενθ. αν. σελ 77.

³⁶ Άκρως ενδεικτική η δήλωση : «Questo inno ha certo grande importanza come primo monumento della musica cristiana più ancora che come documento di musica greca...» του δυτικού μελετητή, ο οποίος αναφερόμενος, λίγο παρακάτω, στον ίδιον τον E.Wellesz λέει πολύ εύστοχα: «Egon Wellesz...lo giudica[τον πρωτοχριστιανικό ύμνο] il prototipo della musica bizantina, sottolineando come in esso siano prefigurati lo stile e le cadenze tipiche delle melodie bizantine di sei o sette secoli dopo.», όπου περιττεύει, νομίζω, κάθε επιπλέον σχολιασμός, βλ. Συλλογικός τόμος: “*Storia e Civiltà dei Greci*”, direttore R.B. Bandinelli, “*La crisi della polis*”, arte, religione, musica. σελ. 639, Ed. Bompiani, 1979, ²1990.

³⁷ Ενθ. αν. σελ 156.

³⁸ Χαρακτηριστική η δήλωση : «E’ certo però che, nelle nuove formole liturgiche nate greche, fu indubbiamente unita una melopea di stile greco.», βλ. Lor. Tardo “*L’ antica melurgia bizantina*”,

ίδιος συγγραφέας που λίγες σελίδες πριν ανέφερε χαρακτηριστικά : “...and we learn from Clement’s hymn how deeply Christianity spreading from the Orient had infiltrated Greek civilization”³⁹(η υπογράμμιση δική μου). Αυτό, ακριβώς, επισημαίνοντας και ο Ψάχος δηλώνει χωρίς πολλές περιστροφές : «Ότι το αλφάβητον των αρχαίων Ελλήνων εχρησίμευσεν ως βάσις κατὰ την διαμόρφωσιν της μουσικής γραφής της χριστιανικής Εκκλησίας, τούτο ουδεμίαν επιδέχεται αντίρρησιν. Τὴν γνώμην ἡμῶν ταύτην ἦλθεν νὰ ενισχύσῃ καὶ ὀρθὴν ἀποδείξῃ ὁ πρὸ τινος ἐν Αἰγύπτῳ ἀνακαλυφθεὶς ἐλληνικὸς ὕμνος πρὸς τὴν Ἀγίαν Τριάδα...»⁴⁰ (η υπογράμμιση δική μου). Βάσει αὐτοῦ τοῦ μουσικοῦ, ἐν πολλοῖς, αλφάβητου μελουργήθησαν, στους 4 πρώτους αἰῶνες της χριστιανικῆς ἐποχῆς καὶ οἱ ὕμνοι τῶν αγ. Ἀμβροσίου καὶ Ἀυγουστίνου. Στὴν ἐκδοσὴ αὐτῶν, ὑπὸ τοῦ Marcus Meibomius (σχολιαστή καὶ ἐκδότη μουσικῶν συγγραμμάτων τῶν αρχαίων), ὁ ἐπιγραφόμενος ὕμνος Canticum ss. Ambrosii et Augustini, “Te Deum laudamus..”, παρασημαίνεται με τὴν αλφάβητικὴν⁴¹ αρχαιοελληνικὴ παρασημαντικὴ καὶ τὸ ἴδιο συμβαίνει με τὶς συνθέσεις τοῦ Μεγ. Γρηγορίου. Θα πρέπει δε, νὰ κρατήσουμε στὸ νου μας, ὅτι αὐτὲς ἀκριβῶς οἱ συνθέσεις εἶναι ἐκεῖνες που, ἀρκετοῦς αἰῶνες μετὰ, συνιστοῦν τὰ θεμέλια τῆς δυτικοευρωπαϊκῆς μουσικῆς... Ὡς φαίνεται, ἄλλη μιὰ δανειακὴ τῆς πρόσληψης καὶ ἀδημηγόρευτῆ οφειλῇ... Ὁ Ψάχος ἀναφέρει, σὲ σχέση μ’ αὐτό, ὅτι τὴν ἐποχὴ που συνέθετε τὶς συνθέσεις τοῦ ὁ Μεγ. Γρηγόριος (ὁ εὐρετὴς τῆς γρηγοριανῆς

σελ. 6 Grottaferrata, 1938.

³⁹ Ἐνθ. ἀν. σελ 150.

⁴⁰ Βλ. καὶ Κ. Α. Ψάχου, «Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς», σελ. 20 ἐκδ. Διόνυσος, Ἀθήνα, 1978. Ὁ ἴδιος, λίγο παρακάτω, ἀναφέρει : «...δεν ἔχει τις, εἰμὴ νὰ ἴδῃ, πλην ἄλλων, τοὺς κατὰ τοὺς τρεῖς-τέσσαρας μ. Χρ. αἰῶνας ποιηθέντας ὕμνους...»

⁴¹ Σὲ συμφωνία οὐσιαστικῶς, ὡς φαίνεται, με τὸν Ψάχο ὁ Tardó σημειώνει : «La scrittura musicale alfabetica dell’ antica Grecia perdurò nei primi secoli dell’ Era Volgare sia per le composizioni pagane, che per le composizioni cristiane. I documenti a noi pervenuti sono di un grande valore... quelle cellule melodiche, che furono base alla larga fioritura della musica greca ed ebbero...un potente influsso nel periodo cristiano,...servirono ancora ...fonte di ispirazione alla melurgia bizantina.», βλ. Lor. Tardó “Ἡ ἀρχαία μελουργία βυζαντινὴ”, σελ. 45 Grottaferrata, 1938.

γραφής και του περιβόητου γρηγοριανού μέλους), ήταν σε χρήση η **βοηθιανή γραφή**, η οποία συνίστατο από... δεκαπέντε κεφαλαία γράμματα, από τα οποία ο Τρηγόριος αφαίρεσε τα τελευταία οκτώ, περιορίζοντάς τα στα επτά πρώτα. Ο Ψάχος χρονολογεί τη συμπλήρωση των μουσικών χαρακτήρων, γύρω στον 7^ο με 8^ο αιώνα⁴², όταν και αναφάνηκε η καθιερωμένη δυτική μουσική κλίμακα. Δεν έχω λόγο να αμφισβητήσω τις χρονολογήσεις, ούτε και να μπω τώρα στην περιπέτεια μιας ακριβέστερης, πιθανώς, χρονολόγησης. Όμως, αυτό που θα μπορούσε να ενδιαφέρει, φαντάζομαι, θα ήταν ότι θα ήταν σε θέση να αναρωτηθεί κανείς, σ' ένα πρώτο επίπεδο, γιατί άραγε αποτελείται από δεκαπέντε γράμματα η βοηθιανή γραφή; Γιατί αυτός συγκεκριμένα ο αριθμός; Πόσο ουρανοκατέβατος μπορεί να είναι; Λοιπόν, καλό θα ήταν να θυμηθούμε, συσχετίζοντας παράλληλα τα δεδομένα που αφορούν στην αδιάκοπη συνέχεια της ελληνικής μουσικής και στη δανειοδότηση που αυτή κάνει στη δυτική⁴³, όπως βλέπουμε, μουσική, ότι ο Αριστοξένος

⁴² Ένθ. αν. σελ. 20-21. Ο Ψάχος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η επινόησις της δια λατινικῶν χαρακτήρων μουσικῆς γραφῆς αποδίδεται κατὰ τινὰς εἰς τὸν **Βοήθιον**, Λατίνου συγγραφέα τοῦ ΣΤ' μ.Χρ. αἰῶνος (521 μ.Χρ.), ὅστις τοὺς δέκα πέντε μουσικοὺς φθόγγους ἔγραψεν ἀπὸ τοῦ Α μέχρι τοῦ Ρ, κατ' ἄλλους δὲ εἰς τὸν Πάπαν Τρηγόριον, τὸν γεννηθέντα δέκα ἐννέα ἔτη ἀργότερον (540 μ.Χρ.), ὅστις περιῶρισε τὴν γραφὴν εἰς τὰ επτά πρώτα γράμματα μέχρι τοῦ G, ἐπαναλαμβάνόμενα διὰ τῶν μικρῶν γραμμάτων διὰ τὴν ἀντιφωνίαν (οἰξίαν διὰ πασῶν). Ἡ γραφὴ αὕτη ὁποῦνδήποτε καλεῖται **Τρηγοριανή**, διότι χρήσις αὐτῆς γίνεται εἰς πάντα τὰ ἄσματα, τὰ εἰς τὸν Πάπαν Τρηγόριον, ἀποδιδόμενα.». Καὶ ο Tardó ἐρχεται νὰ συμπαρατεθεῖ: «La stessa costruzione musicale... lascia trasparire una larga tendenza alla libera frase, cioè al ritmo libero, quale se affermò poi nella melurgia bizantina, dalla quale passò nella musica gregoriana.», βλ. ἐνθ. αν. σελ. 46-47.

⁴³ Ένθ. αν. σελ. 22-23. Είναι εξέχουσας σπουδαιότητας, κρίνω, ό,τι αναφέρει ο Ψάχος σχετικά με το σηματοδρόμια της αρχαιοελληνικής μουσικής και την εξέλιξή τους. Στο προαναφερθέν βιβλίο, θεωρεί ό,τι η αρχή των αγκιστροειδών σημείων (ας φέρει κανείς στο νου του τους μουσικούς χαρακτήρες της «βυζαντινής» μουσικής...), συνέβη κάπου στον 7^ο αιώνα, χωρίς ωστόσο αυτό να απολυτοποιείται, τουλάχιστον για το ανατολικό του σκέλος, αφού είναι πιθανή η ύπαρξή τους από την εποχή του Αγ. Γερατίμ ακόμη, τον 4^ο αιώνα. Συνεπώς, εξ αυτού προκύπτει ένα σοβαρό στοιχείο σύνδεσης και συνέχειας αρχαιοελληνικής και «βυζαντινής» μουσικής. Μολαταύτα, η κατεύθυνση αυτών των σηματοδρόμων ήταν πια διπλή: δυτική και ανατολική. Στη Δύση έχουμε την περίοδο των ΝΕΥΜΑΤΩΝ, με σημάδια αγκιστροειδή και όχι αλφαβητικά πια. Ο Ψάχος επί λέξει αναφέρει: «Η δια **Νευμάτων** γραφή απαντά άλλοτε μεν υπό το όνομα **Σαξωνική**, άλλοτε δε υπό το όνομα **Λομβαρδική** παρασημαντική. Τα σχήματα των Νευμάτων εν τη Σαξωνική γραφή ευρίσκονται το εν επί του άλλου, οξέα και ακιδωτά, εν δε τη Λομβαρδική παραλλήλως παχέα και τετράγωνα. Τα Νεύματα διατηρηθέντα εφ'ικανόν,

καθιερώνει ένα σύστημα 13 τόνων σε διάταξη ημιτονίου (βλ. και Σύστημα τέλειον αμετάβολον)⁴⁴, για να προστεθούν σ' αυτούς ακόμη δυο, διαμορφώνοντας, με τον τρόπο αυτό, το πλήρες 15τονο σύστημα. Ο Αριστόξενος ; Κομμάτι μικρό χρονικό άνοιγμα, δεν βρίσκετε ; Ε, ας πάμε πιο πίσω, στην ανίχνευση τής βοηθιακής οφειλής και αναφοράς : στους πυθαγορείους ! Στον ίδιο τον Φιλόλαο, όπου όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Lippman : "...and both Ptolemy and Boethius..., a detailed interesting tuning he might easily have taken over from his teacher Philolaus" (η υπογράμμιση δική μου)⁴⁵, αλλά και στον Αρχύτα. Δεν βλέπω γιατί είναι τόσο δύσκολο να αντιληφθούν το προφανέστατο οι δυτικοί, κυρίως, μελετητές : την αδιάκοπη συνέχεια της ελληνικής μουσικής. Τα βαθιά στον πέμπτο μ. Χ. αιώνα δάνειά της στην εκκλησιαστική μουσική, μαρτυρούν πρόδηλα για του λόγου το αληθές. Είναι ο Βοήθιος εκείνος που διαίρεσε τη μουσική επιστήμη (...) (*Scientia musicae*), βασιζόμενος εξ ολοκλήρου στην πλατωνική και αριστοτελική θέαση τού μουσικού φαινομένου, σε α) *musica mundana*, β) *musica humana* και γ) *musica, quae in quibusdam constituta est instrumentis*. Η διείσδυση των αρχαίων προτύπων εισχωρεί βαθιά μέσα στον πρώιμο, ως προκύπτει, μεσαίωνα, ωστόσο οι εθελότυφλοι μελετητές περί άλλα τυρβάζουν... Δεν συνιστά, νομίζω, ανακάλυψη τής Αμερικής το γεγονός ότι ο Βοήθιος στο Μεσαίωνα μεταγγίζει, μέσα από το *De institutione*, το ελληνικό μουσικό σύστημα στη Δύση, το

συνηνώθησαν βραδύτερον μετά του μουσικού διαγράμματος. Εκ της συνενώσεως ταύτης παρήχθη τον ΙΒ' αιώνα η τετράγωνος μουσική γραφή, η και σήμερον έτι ούσα εν χρήσει εν τη Δυτική Εκκλησία, μεθ' όλων των επεξηγήσεων, των εισαχθεισών υπό του **Guy d'Arezzo**, του αποδότος εις έκαστον φθόγγον της κλίμακος βραχύ και σαφές όνομα. ... Ο **Gevaert** φρονεί, ότι η τε νευματική γραφή και θεωρία των οκτώ εκκλησιαστικών τόνων, ούσα Βυζαντινής καταγωγής, εισήχθησαν εν τη Δύσει προ των αρχών του Η' μ.Χρ. αιώνα...». Όπως θα δει ο αναγνώστης, αργότερα, θα αναφερθούμε ειδικά σ' αυτό το «βραχύ και σαφές όνομα» των δυτικών φθόγγων, αλλά και στο παρασημαντικό σύστημα στο οποίο είναι ενταγμένοι.

⁴⁴Περί αυτού βλ. Μ. L. West «*Αρχαία Ελληνική Μουσική*», σελ. 307-310, μετ. Στάθης Κομνηνός, εκδ. Παπαδήμας. Επίσης, σχετικά με τον Βοήθιο και τη μελέτη του στον Φιλόλαο, βλ. σελ.325-327.

⁴⁵Βλ. Ed. Lippman "*Musical Thought in Ancient Greece*", σελ.16 Columbia University Press, 1964.

οποίο αποτελεί και τη βάση, μάλιστα, των μουσικών σπουδών για πολλούς αιώνες.

Καταληκτικά, αναφέρω ότι ο West, στην τελευταία παράγραφο του βιβλίου του, έρχεται σε σχέση μ' αυτά, και αναφέροντας μάλιστα τον παλατιοχριστιανικό ύμνο σε αρχαιοελληνική παρασημαντική, να δηλώσει : «Φυσικά οι Έλληνες δεν έπαψαν ποτέ να τραγουδούν. Θα πρέπει να συνεχίστηκε η πορεία της λαϊκής μουσικής παράδοσης, ταυτόχρονα δε υπήρχε η εκκλησιαστική μουσική. Αναμφίβολα υπάρχουν ποικίλες σχέσεις μεταξύ της ελληνικής μουσικής της Ρωμαϊκής περιόδου με τη βυζαντινή μουσική, τις οποίες έχουμε καθήκον να ανιχνεύσουμε⁴⁶. Ωστόσο θα πρέπει να τις

⁴⁶Είναι βαθύτατη η διείσδυση του αρχαιοελληνικού (μουσικού) παραδείγματος στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες, κι αυτό καθαυτό το γεγονός αποτελεί και αυτοδύναμη απόδειξη της αδιάκοπης μουσικής μας ροής. Τρεις αιώνες μετά την εμφάνιση του Χριστιανισμού, ο Μεγ. Αθανάσιος, μεμφόμενος την και αντιτεκόμενος στην αρειανική μουσική πρακτική, και αντιπαλαίοντας το αρειανικό εκείνο δραματικό έργο που έφερε την επωνυμία... «Θάλεια» (!!!), είναι αναγκασμένος να χρησιμοποιήσει (αποδεικτικούς θα έλεγα) μουσικούς αρχαιοελληνικούς όρους σαν τους παρακάτω : «μέλος θηλυκόν», «σκώμματα φρεκτά και μεσά δυσσεβείας», μα πάνω απ' όλα «Τίς τοίνυν των τοιούτων και του μέλους της Θάλειας ακούσας ου μισήσειεν εν δίκη παίζοντα τον Άρειον ως επί σκηνής περί τούτων ;» (οι υπογραμμίσεις δικές μου), βλ. P.G., 26, 24.Ελάχιστη σχέση να έχει κανείς με την πατερική, γνωστική και, γενικά, χριστιανική γραμματεία των πρώτων 4 χριστιανικών αιώνων, θα νιώσει άμεσα πόση βαρύτητα κρύβει ο όρος «Θάλεια» για την διείσδυση και αφομοίωση του αρχαιοελληνικού μοντέλου στη «βυζαντινή» παράδοση. Θυμίζω απλά και ενδεικτικά τις απόψεις του Τατιανού ή το deSpectaculis του Τέρτυλλιανού (P.L.29,735), για να έχει κανείς ένα κάποιο μέτρο. Μπορεί, άρα, να φτάσει κανείς μέχρι τα χρόνια της Συνόδου της Χαλκηδόνας, Συνόδου με τεράστια σημασία, σημειωτέον, για την εν γένει εκκλησία, καθώς πολλά θαυμαστά και οδυνηρά προέκυψαν απ' αυτήν, για να συναντήσει (βλ. Μ. Βλάσταρη P.G.144, 1332) εκφράσεις, όπως οι παρακάτω ενδεικτικές : «Τους φάλλοντας εν εκκλησία... μηδέ τοις κεκλασμένοις (θυμίζω τις παρόμοιες πλατωνικές μορφές...) και ασέμνοις μέλεσι χρήσθαι... α θυμελικοίς ουχ ήκιστα και τοις επί σκηνής ή εκκλησία προσήκε.» (οι υπογραμμίσεις δικές μου). Η αντίθεση εδώ, μοιάζει να επιβεβαιώνει, με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο, τη βαθιά εισβολή του αρχαιοελληνικού μοντέλου στη λατρεία. Μάλιστα, η αντίθεση απέβη μάταιη και θα έλεγα αιρετική, μονολιθική, καθότι και η παράδοση συνεχίστηκε απρόσκοπτα και φωνές σαν την παρακάτω, φωνές μάλιστα που μιλούν μια πιο εξειδικευμένη μουσική γλώσσα, δεν εισακούστηκαν (Κλήμης Αλεξ.), θεωρούμενες ανεδάφικες από τα ίδια τα πράγματα : «καταληπτέον ουν τας χρωματικές αρμονίας ταις αχρώμοις παροινίαις και τη ανθοφορούση και εταιρούση μουσική» (προσοχή στην ορολογία, οι υπογραμμίσεις δικές μου). Ευτυχώς, θα συμπλήρωνα με μιαν διασωστικήν εκδικητικότητα, που το χρωματικό γένος εγκαταστάθηκε αποκαλυπτικά και προσφύεστατα, πλην πολλών άλλων λατρευτικών σημείων, καταμεσής της Μεγ. Εβδομάδας, ανυπακούοντας στις κλημέντειες παρανέσεις...

ανιχνεύσουμε διερχόμενοι ηρωικά από ένα ευρύτερο και βαθύτερο από οποιοδήποτε άλλο χάσμα διαθέσιμων μαρτυριών που πραγματευθήκαμε στην παραπάνω περισκόπηση 'στο χείλος του όμως εγώ σταματώ.»⁴⁷. Μια τέτοια θεώρηση τωνπραγμάτων, μοιάζει, αν μη τι άλλο μετριοπαθής και λογικότερη από τις προηγούμενες θέσεις. Εν τούτοις δεν είναι καθόλου ικανοποιητική, απλούστατα διότι η ευλογοφανής εικασία, όφειλε να δώσει τη θέση της σε μια φρυσιική βεβαιότητα, όπως θα έκανε και σε πλήθος άλλες πτυχές της ζωής. Βεβαίως οι έλληνες δεν σταμάτησαν να τραγουδούν. Βεβαίως δεν σταμάτησαν να έχουν τη δική τους μουσική. Βεβαίως αυτή η μουσική εξελισσόταν, όπως εξελίσσονται και αλλάζουν όλα τα πράγματα στη ζωή. Βεβαίως η εξέλιξη απαιτεί σύνδεση και σχέση με τα προηγούμενα στάδια εξέλιξης. Ε λοιπόν, δεν χρειάζεται και πολύ μυαλό για να προβεί κανείς σε έναν τέτοιο συλλογισμό ! Επιπλέον, είναι μεν σωστό ότι η ανίχνευση οφείλει να τραβήξει σε βάθος, όμως δεν αποσαφηνίζεται τι είδους ανίχνευση εννοεί, αφού αν πρόκειται να ανιχνεύσει τα ήδη **εφαρμοσμένα** πρακτικώς και θεωρητικώς, επιλυμένα και δεδομένα, σαν τα αμπελοχώραφά μας, πράγματα της μουσικής μας, όπως αυτά προχωρούν στη διαχρονία τους, τότε η ανίχνευση θα παραβιάζει, ευδεχομένως σφραλερά και επιφέροντας σύγχυση, ορθάνοικτες ήδη πόρτες ! Έχουμε ακατάλυτη διάθεση να ανιχνεύσουμε ό,τι **εμείς** θεωρούμε προβλήματα ερμηνείας της μουσικής μας παράδοσης⁴⁸, αφού

⁴⁷Ενθ.αν. σελ. 517.

⁴⁸Παρακάτω, στην υποσημείωση 41, κάνω λόγο για την περιβόητη «**Κλειδα**», η οποία θα ξεκλειδώσει το παλαιογραφικό συντομογραφικό σύστημα και θα αναλύσει το μέλος στη νέα μας σημειογραφία. Έτσι, με τη βοήθειά της, θα αντιληφθούμε τις ενέργειες των μουσικών σημάδιων και αυτό θα γίνει με τρόπο ακραιφνώς επιστημονικό, στον οποίο, φρυσιικά, εντάσσω και τη βιωματικότητα των μετεχόντων στα υπό εξέταση ζητήματα. Το θέμα είναι ανοικτό και ο δρόμος, ίσως, μακρύς. Ο Σίμων Κιράς, ωστόσο, συνέβαλε τα μέγιστα σ' αυτή την κατεύθυνση. Ιδού τι αναφέρει άξιος μαθητής του και δάσκαλός μου, με τον οποίο είχα την τύχη και να συνεργαστώ: «...επαληθεύονται στην πράξη από την έρευνα του Σ. Κιράς, αφού απηχούν την παλαιά φαλτική παράδοση της εκκλησιαστικής μας μουσικής. ...Εδώ αξίζει να αναφέρουμε ότι η επαναφορά από τον Σ. Κιράς του ενός τρίτου (1/3) περίπου από τα παλαιά χειρονομικά σημάδια στη σημερινή φαλτική πράξη είναι αποτέλεσμα έρευνάς του 60 ετών με βάση : α) τη

είμαστε συνέχεια **παρέα** μαζί τους και τα γνωρίζουμε καλύτερα από την παλάμη μας, δεν έχουμε, όμως, καμία διάθεση να χάσουμε τον καιρό μας και να θεωρήσουμε «προβλήματα», ό,τι ο συσκοτίζων χ δυτικός μελετητής νομίζει ως τέτοια. Φυσικά, όσοι αλλοδαποί πιστοί προσέλθετε ! Όμως, με τους δικούς μας όρους. Ό,τι ο West θεωρεί ο «χάσμα», η ελληνική μουσική το θεωρεί ακριβώς ως δεσμό, δαχτυλίδι αρραβώνων και γαμήλια τελετή, συνέχεια, στέρεο έδαφος και οίκο, αφού αυτό ακριβώς σημαίνει εξέλιξη, ανάπτυξη, αλλαγή ! Αν επρόκειτο να συναντήσουμε πλήθος πηγών, αναφορών και τεκμηριών, που να φέρουν αρχαιοελληνική σημειογραφία και να «ομιλούν» άπταιστα τη «μουσικήν αττική» βαθιά μέσα στην παλαιολόγεια αναγέννηση, ας πούμε, τότε δεν θα ομιλούσαμε ούτε για συνέχεια, ούτε για πορεία, ούτε για μετεξέλιξη, αλλά για ακινησία και δυσκαμψία μούμιας... Αναρωτιέμαι, πόσο μυαλό χρειάζεται για να το αντιληφθεί κανείς αυτό ; Στους γάμους, νομίζω, γίνονται συν-ουσίες, μίξεις, εκτός κι αν πρόκειται για λευκούς γαμούς, γεγονός που δεν μαρτυρεί η παγκόσμια ιστορία του πολιτισμού. Κοντολογίς, ισχυρίζομαι, με τρόπο έντονο, ότι για να επιχειρήσει κανείς να μιλήσει περί της σύνδεσης και σχέσης της αρχαιοελληνικής Μουσικής με τη λεγόμενη «βυζαντινή», θα πρέπει να έχει βουτήξει ΒΙΩΜΑΤΙΚΑ και πρακτικώς, σωματικά δηλαδή, στην παράδοση της δεύτερης, όπως αυτή υπάρχει ολοζώντανη ακόμη στην Ελλάδα, έστω κι αν στο μεγαλύτερο ποσοστό της

συγκριτική έρευνα και παραβολή ομοειδών κωδικών διαφόρων αιώνων, από τον ιβ' μέχρι του ιθ', β) τα θεωρητικά συγγράμματα των μουσικών διδασκάλων εκείνων των αιώνων και γ) τη φωνητική (προφορική) παράδοση της ασματικής τέχνης στην Ορθόδοξη λατρεία, της οποίας οι μελωδικές φράσεις και οι μορφές ανταποκρίνονται στις γραφικές παραστάσεις και τα σχήματα των ιερών μελωδιών στους παλαιούς κώδικες. Έτσι, μας έδωσε την ευκαιρία και την δυνατότητα να γνωρίζουμε πλέον και θέσεις και ερμηνείες των χειρονομικών σημάδιων που συναντούμε στις έντυπες μουσικές εκδόσεις», βλ. Τ.Ι.Φεμούνδος, «**Αγγέλων το σύστημα εις το ανθρώπινον γένος**», εκδ. Ιερών Χιλανδαρινών Κελλίων Γενεσίου Θεοτόκου (Μαρουδά), Αγ. Όρος 2004. Πέρι «Κλείδας», βλ. επίσης και Γρ. Θ. Στάθη, «**Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας**», Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήναι, 1978. Αυτά, όντως είναι, αλλά και χαρακτηρίζονται αξίως, προβλήματα της μουσικής μας παράδοσης, σε αντίθεση με άλλα κατασκευασμένα, λόγω άγνοιας, από διαφόρους δυτικούς μελετητές.

έχει πια υποστεί, καθιερωμένα..., τρομαχτική αλλοίωση. Δεν είναι δυνατόν, ούτε και αποδεκτό, να διαπραγματευτούμε τη (μουσική) μας αλφάβητο, επειδή κάποιος θεωρητικός, δίχως σταγόνια ημεδαπού μουσικού ιδρώτα, επιζητεί να μας επιβάλλει τα αυτονόητα ή να μας διαφωτίσει διαστρέφοντάς τα. Ωστόσο, ο ζητών πάντα ευρίσκει κι αν έτσι, τότε, νομίζω, είναι υποχρέωση του αναγνώστη να προχωρήσει, με βάση αυτά, στα δικά του συμπεράσματα.

Για του λόγου το αληθές θα επιχειρήσω έναν αποδεικτικό συλλογισμό. Ο Baud-Bovy αναφέρει σωστά, σχολιάζοντας τη βυζαντινή παρασημαντική που την ορίζει ως «diastématique», αφού “les notes sur notre portée correspondent á un son déterminé, un signe byzantin indique seulement soit qu’ un son doit etre répété...soit combien de degrés... comporte l’intervalle que la voix doit franchir. [καθόσον] La grandeur exacte de cet intervalle dépend du mode”⁴⁹, ότι αυτό που οι αρχαίοι έλληνες μουσικοί αποκαλούσαν **αρμονία**, οι άραβες το ονομάζουν **μακάμ** και οι νεώτεροι έλληνες μουσικοί το ονομάζουν **δρόμο** (τρόπο)⁵⁰. Η ορολογία πάντοτε ενός πράγματος συνιστά, κατά τη γνώμη μου, σπουδαία συμβολή στην αποκάλυψη του περιεχομένου του. Θυμίζω πως δρόμο ακολουθεί ο Ηρακλής, δηλαδή επιλέγει ΤΡΟΠΟ ΒΙΟΥ, δρόμο (ταρίκ) αποκαλούν οι άραβες την εκλογή μιας πνευματικής (θρησκευτικής ή άλλης) ομολογίας αλλά και αυτή τούτη την οδό μιας πόλης, δρόμο αποκαλούν και οι Ινδιάνοι την επιλογή μιας στάσης ζωής, ενός τρόπου βίου, που σε οδηγεί στο **ΕΝΑ** ζητούμενο, σε μια **ΚΟΙΝΗ**, ως φαίνεται, συμφωνία με το σολωμικό «πολλοί’ναι οι δρόμοι πόχει ο νους»⁵¹, ή το σικελιανικό «Δεν είναι σταθμός στου Λόγου την πορεία ο Μύθος / να σταθώ σ’ένα σκαλί ομορφιάς

⁴⁹ Βλ. Samuel Baud-Bovy, “*Essai sur la chanson populaire grecque*”, σελ. 19, Fondation ethnographique du Péloponnèse, Ναύπλιο 1983.

⁵⁰ Βλ. σελ. 20, 51 και 56, καθώς και τη σημ. 82 της παρούσας μελέτης.

⁵¹ Βλ.

ν'αναπαυθῶ»⁵² ἢ το πινδαρικό «Ἐντί γὰρ ἄλλαι οδῶν οδοί περαίτεραι, μία δ' ουχ ἅπαντας θρέψει μελέτα»⁵³(ἡ υπογράμμιση δική μου). Είναι χαρακτηριστικό αυτό που αναφέρει ο John H. Moore στην εξαιρετική μελέτη του για τους ινδιάνους Τσεγιέν : «The English terms “road” and “path” are used by Cheyennes to indicate that a person is following a particular design or recipe for living. Religious people who have received medicine from a coyote, for example, are said to follow the “coyote’s road.” A person who has decided to become a professional military man is following the “soldier’s road”. A student who decides to get a college degree and a well-paid job has followed “the white man’s road”. Each road has certain obligations and certain medicines. Cheyennes think that it is important to follow only one road at a time, and thereby avoid “mixing medicines”».⁵⁴(οι υπογραμμίσεις δικές μου). Σε μια ομαλή συνέχεια αυτής της θεώρησης, ο Βαμβακάρης κάνει λόγο περί **δρόμων και ταξιμίων**, χρησιμοποιώντας έναν καταγιοισμό περσικής ἢ τούρκικης ορολογίας για ὅ,τι αποκαλούμε δρόμο⁵⁵. Ο Baud-Bouy εντοπίζει ως δρόμο κάποιων δημοδῶν ασμάτων, που παραθέτει και σχολιάζει στο βιβλίο του, τον «λέγετο» ἢχο της «βυζαντινῆς» μουσικῆς⁵⁶. Ο συλλογισμός, λοιπόν, εἶναι απλός και εντελῶς σχηματικός μεν, ωστόσο επαρκῶς ενδεικτικός : αὐ, ὅπως σε πάμπολλα σημεία αυτής της μελέτης δείξαμε, οι βυζαντινοὶ «δρόμοι» αποτελοῦν συνέχεια των αρχαιοελληνικῶν «τρόπων» (δηλαδή, μιλοῦμε ἐδῶ για ὅλη τη διαστηματική μουσική φιλοσοφία της ελληνικῆς παράδοσης...), και αὐ «κατεβαίνουν», συνουσιαστικά, στη δημῶδη και λαϊκῇ

⁵²Βλ. Ἀγγελου Σικελιανού, *Λυρικός Βίος*, τομ. 3, «Το κατορθωμένο Σῶμα», σελ.249, εκδ. *Ικαρος*, Ἀθήνα 1976.

⁵³Βλ.Ολυμπ. 9, 104-107.

⁵⁴Βλ. John H. Moore, “*The Cheyenne*”, σελ. 181, Blackwell publishers, 1999.

⁵⁵Βλ. Μάρκος Βαμβακάρης, «*Αυτοβιογραφία*», αγγελική-βέλλου-καϊλ, σελ.270-273, εκδ.

Παπαζήση, 1978.Υπενθυμίζω ὅτι δεν εἶναι ο μόνος, οὔτε και ο πρώτος, στη χρήση αυτής της ορολογίας. Ἦδη κάποιους αἰῶνες πριν αὐτόν, οι Ἕλληνες μουσικοὶ θεωρητικοὶ της Πόλης χρησιμοποιοῦν τέτοια ορολογία στις πραγματείες και τα θεωρητικά τους.

⁵⁶Βλ. ενθ.αὐ. σελ.18-20.

μας παράδοση, ενσωματούμενοι στα δημοτικά μας τραγούδια, τότε αφού η λαϊκή μας παράδοση αρύεται, κυρίως, από αυτά, έπεται ότι προσλαμβάνει, δι αυτών, σύνολη την ελληνική μουσική παράδοση, αφού μεταγγίζει στο σώμα της τη «βυζαντινή» και αρχαιοελληνική μουσική θεωρία. Συνεπώς, η διαχρονία της ελληνικής μουσικής παράδοσης παρουσιάζεται εγγυημένη και απτή. Δεν μπορείς να έχεις επίγονο το ρεμπέτικο, ας πούμε, αν δεν αναγνωρίζεις πρόγονό του το δημοτικό τραγούδι κι αν, στη συνέχεια, δεν αντικρίζεις σ' αυτό τη «βυζαντινή» μουσική πράξη, που αντανακλά την αρχαιοελληνική και σε βγάζει να πιστοποιείς ότι το αρχαιοελληνικό **χελιδόνισμα** του 6^{ου} π.Χ αιώνα, φερ' ειπείν, αντηχεί στη Ρόδο του 20^{ου}, ή αν δεν βλέπεις ότι πλην της μουσικής συνέχειας, συνεχίζεται στο ακέραιο μέχρι... κεραίας, κάποτε, και η αδελφή της στιχική/ποιητική, αφού το «παλάθαν συ προκύκλει εκ πίονος οίκου..» των αρχαίων Ροδίων, γίνεται «το κρασί μεσ' στο ποτήρι...» των επιγόνων τους⁵⁷. Όταν το του Ξερμολογίου :

Μαγδαληνή Μαρία / προσέδραμε τω τάφω / και τον Χριστόν
ιδούσα / ως κηπουρόν ηρώτα,

γίνεται :

Μαγδαληνή Μαρία/ –γεμίστε τα ποτήρια– / προσέδραμε τω
τάφω/ –...από κρασί μοςχάτο/

ή, ακόμη, όταν δεν αντικρίζεις το ίδιο πνεύμα στον επιτάφιο
του Σεικίλου και στο δημοτικό

Χαρείτε, νιοί, χαρείτε, νιές, κ' η μέρα όλο βραδιάζει/ κι ο Χάρος
τις ημέρες μας μια μια τις λογαριάζει/

⁵⁷ Βλ. Samuel Baud'Boy, "*Essai sur la chanson populaire grecque*", σελ. 11-12, Fondation ethnographique du Péloponnèse, Ναύπλιο 1983.

ή, πάλι, στο αρχαίο μελικό

Έξεχ' ω φίλ' ήλιε/

με το δημοτικό: έβγα, ήλιε, πύρωσέ με/

ή στο Έωμεν εις Αθήνας/

με το: Να πάμε στην Αττάλεια/,

ή αν στη ρυθμοποιία του διασημότετου

Την τιμιωτέραν των Χερουβίμ/

δεν βλέπει κανείς να αντιστοιχεί το πατμιακό Κκλημέρα
πάντες οι αδελφοί/

τότε, θα με συγχωρέσετε, αλλά κάποια παθογένεια
αντιληπτικότητας κρύβεται στον τυχόν διαχωρισμό των μη
διαχωρισμένων. Φυσικά, όλα αυτά, όλα τα παραπάνω
λεγόμενα, εκλαμβάνονται με όλες τις απαραίτητες και φυσικές
επιρροές, εκ δυσμών και ανατολών, που είναι δυνατόν να μας
φιλοδώρησει η Ιστορία. Μολαταύτα, η μουσική μας συνέχεια
παραμένει ακλυδώνιστη.

Μολαταύτα, για να επαυέλθω στην αρχή αυτής της
παρουσίασης αντιλόγου, όλο τούτο είναι φαιδρό και προκαλεί
ανοιχτόκαρδη ευθυμία, καθώς ο Μεσαρίτης στρέφεται,
ανεπίγνωστα, κατά της ίδιας της θεώρησής του και την
ακυρώνει, αφού αυτή καθαυτή η χρήση όσων μέμφεται και
απορεί για την ύπαρξή τους, δηλώνει, με τον πιο απερίφραστο
τρόπο, όχι μόνο αυτή τούτη τη χρήση τους στη Βασιλεύουσα,
αλλά και την πανσθενή ύπαρξή τους ! Το μπουμέρανγκ αυτό
επαναλαμβάνεται ιστορικά, για τους αμαθείς και κομμάτι
«πρωωμένους», σ' όλα τα πλάτη και μήκη της γης, όπου
αναφύονται... καθαρεύοντες! Το έχω και άλλου ξαναπεί, είναι

φραιδρό να υπερασπίζεσαι την λογής-λογής *Endlösung* και να ονομάζεσαι... Ιωσήφ, η γυναίκα σου Μαγδαληνή, να γράφεις για τον πρόγονό σου Ιωάννη (Johann), να συνεργάζεσαι με τον Ιωακείμ (Joachim), τον Γεώργιο (Georg) και τον Ανδρέα (Andreas) και να γίνεσαι... συγγραφέας γράφοντας...τον Μιχαήλ⁵⁸(!!!), (βλ. J. Goebbels "Michael Voormann. Ein Menschenschicksal in Tagebuchblätter", 1923, München 1929)⁵⁹. Η ίδια πανάρχαια και αξιοθρήνητη αυτολοβοτομή, επισυνέβη και στις μέρες μας στην πατρίδα μας, κατά μίμηση, πάντα, της ανωτέρω γερμανικής, που θα μπορούσε να ισχυρισθεί κανείς ότι αποτελεί και ιδιοσυστατικό γνώρισμα του γερμανικού λαού⁶⁰, ίσως μάλιστα δίχως τον υπαινιγμό εδώ κάποιας μομφής. Έτσι, ο αυτολοβοτομημένος και περικλειστος στην ανυπαρξία ηγετίσκος ενός απο-«κόμματος» τής κατάπτυστης πολιτικής μας σκηνής, μπορεί να χαμογελά ικανοποιημένος και με νόημα για το γεγονός ότι οι έλληνες (και ο κόσμος)

⁵⁸ Βλ την εξαιρετη βιογραφία του Reuth για τον Goebbels, Ralf Georg Reuth, "*Goebbels*", (Neuauflage) Piper Verlag, 2012.

⁵⁹ Είναι πολύ χαρακτηριστικό ότι ο τίτλος του βιβλίου του '23, πριν ακόμη ο Γκαίμπελς σχετισθεί με τον Χίτλερ και ενταχθεί ολόψυχα στο NSDP, κάνει λόγο για «ανθρώπινο πεπρωμένο», ενώ στην επανέκδοσή του το 1929, και μια ανάσα πια από την κατάληψη της εξουσίας, ο τίτλος έχει μεταβληθεί σε «ένα γερμανικό πεπρωμένο» ("*deutsches Schicksal*").

⁶⁰ Θα ήθελα να θυμίσω στον αναγνώστη την ενδεικτική της μειονεκτικότητας του γερμανικού ψυχισμού (επαναλαμβάνω ότι αυτό δεν λέγεται με μειωτική διάθεση, καθώς ΟΛΟΙ μας είμαστε μειονεκτικοί, αλλά λέγεται εποικοδομητικά, προς κατάρτισμό και αυτοκατάρτισμό...) απόπειρα, να στηθεί ένας...βόρειος Ιησούς, βλ. Klaus Scholder, "*Die Kirchen und das Dritte Reich*", I, Ullstein, Frankfurt am Main, 1977. Προφανώς, είναι δύσχρηστα τα συνουσιακά μεγέθη για τους λογής εμμονικούς. Δεν προβαίνω σε κάποιο σχόλιο, καθώς ο παρακάτω σχολιασμός με καλύπτει απολύτως: «Αιότι το ζητούμενο δεν είναι να κολακευθεί ο τοπικισμός, αλλά το τοπικό να δεξιωθεί το οικουμενικό... Ο άρειος «Χριστός» αντιπροσώπευε το ιδεώδες της ισχύος του ήταν αδύνατο να θυσιασθεί. Αντί ο Χριστός να σαρκωθεί στα γερμανικά δεδομένα (και ταυτόχρονα να κρίνει αυτά τα δεδομένα), τα γερμανικά δεδομένα ισχυρίζονται ότι τον παράγουν. Στην πραγματικότητα, δηλαδή, δεν πρόκειται καν για σάρκωση, καθόσον χριστιανικά η σάρκωση δεν σημαίνει απλώς ανάκραση θείας και ανθρώπινης φύσης, αλλά ανάκρυσή τους με τον τρόπο του Χριστού' κενωτικά, αγαπητικά και διακονικά. Σε περιπτώσεις όπως του «βόρειου Ιησού», ο Χριστός κατανατά σύμβολο κάποιας υπερκείμενης ιδέας. Η ιστορική του ταυτότητα χάνεται, όπως χανόταν στην οπτική εκείνων που κατηγορούσε ο ευαγγελιστής Ιωάννης ότι αρνούσαν την κυριολεκτική σάρκωση του Υιού στη Βηθλεέμ εν ημέραις Ηρώδου του βασιλέως.»(η υπογράμμιση δική μου), βλ. Θαν. Ν. Πάπαθανασίου «*Η Εκκλησία γίνεται όταν ανοίγεται*», σελ. 65, εκδ. Εν πλώ, Αθήνα 2008. Αν κάποιος νομίζει, προπετώ, ότι τα παραπάνω δεν σχετίζονται με το θέμα της μελέτης μας και δεν αφορούν στην αδιάκοπη συνέχεια του ελληνικού μουσικού παραδείγματος, καλά θα κάνει να το ξανασκεφτεί.

απαλλάχτηκαν, κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, απόέλληνες με εβραϊκό θρήσκευμα, ωστόσο αποξεχνά, την ίδια στιγμή, ότι στο έρημο καθαρεύον ψηφοδέλτιό του, συμπεριλαμβάνει υποψηφίους βο[υ]λευτές με τα ονόματα Μαριάνθη (ως φαίνεται, φρονεί στο άδειο αρχηγικό του κρανίο, ότι το Μαρία το ανέφερε πιθανόν ο Ησίοδος, ας πούμε...), Ιωάννης, Μιχαήλ, το οποίο, μάλιστα, αποτελεί και το πρώτο συνθετικό του δικού του επωνύμου (για να μη μπω στον κόπο και σχολιάσω και το β'συνθετικό) !!! Διορίζει εκπρόσωπο του φοβικού του «πολιτικού» σχηματισμού, έναν αθεράπευτα συμπλεγματικό, αγράμματο και έντρομο, δια τούτο και θρασύτατο, σχιζοϊδικό τύπο, που ακούει στο όνομα Ηλίας (αλήθεια εκ του παλαιοδιαθηκικού προφήτου ; ...), και συνεχίζει την μαλακόφρονα εθνοκάθαρσή του διαφημίζοντας, δήθεν, τους ιερωμένους αγωνιστές της επανάστασης του '21, ας πούμε, λησμονώντας ότι εκπροσωπούν τη διείσδυση ενός αλλότριου... των εθνικών Θεού στα εγχώρια πράγματα και αγνοώντας, μέχρι μυελού οστών, ότι η λατρεία του νέου αυτού Θεού έχει πολυειδώς και πολυτρόπως επηρεαστεί από την ιουδαϊκή λατρεία και αποτελεί συνέχεια των επαγγελιών που δόθηκαν στον εβραϊκό λαό, που αποτελούν θεμέλιο της παραδόσεώς του. Τι να γίνει, αγνοούν, οι νευρωτικοί καθαρεύοντες, το βασικό κανόνα αυτής της ζωής που αφορά τόσο σε πολιτισμούς, όσο και σε άτομα ή έθνη : **ό,τι λείπει του ενός και το 'χει ανάγκη για την ολοκλήρωσή του, το 'χει ο άλλος άκοπα και φυσικά.** Συνεπώς, κάθε εθνικισμός απεμπολεί, με την ανεγκέφαλη, αυτιστική και αυτοκτονική αυτή τάση του, τη δυνατότητα ολοκλήρωσης του έθνους για το οποίο, δήθεν, κόπτεται. Και πράττοντας έτσι, αποδεικνύεται αθεράπευτα γελοίος και καταγέλαστος. Κι ωστόσο, αν το αναποδογυρίσει κανείς, θα δει πως ούτε και ο μαλακόφρων ηγετίσκος του νεοναζιστικού πιθηκιστικού μορφώματος, ούτε οι περί αυτόν, ξέφυγαν από τον παραπάνω κανόνα (άφρευκτοι οι Νόμοι γαρ), αφού, απελπιστικά φτωχοί τω πνεύματι,

φρόντισαν να αντλήσουν από το αλλότριο και οθνείο, δηλαδή από τον γερμανικό εθνικοσοσιαλισμό, για να ολοκληρωθούν ως ...καθαρεύουσες «εθνικές» οντότητες !!! Μειδίαμα και καυχασμός και ένα ράπισμα για ξύπνημα. Ράπισμα σε αντιγραφή πιστή της ηρακλείτειας παράδοσης του ραπισματος Ησιόδου και Ομήρου, για να βασίσουμε, με τη σειρά μας, την πράξη μας στο ευχώριο...

Στη μελέτη μας αυτή, η διαχρονία της ελληνικής Μουσικής περνά μέσα από τη Γλώσσα, και η διαχρονία της Γλώσσας μέσα από την ελληνική Μουσική, ως μια ενιαία οντότητα και συμπαγές σύνολο. Μάλιστα, το γλωσσικό επιχείρημα της μη παρθενογένεσης στο πεδίο της γλωσσολογίας, εφαρμόζεται ταιριαστά και στο πεδίο της Μουσικής για να δηλωθούν η εξέλιξη και οι τυχόν μεταλλαγές της. Τι εννοώ ; Μα ποιος λογικός άνθρωπος θα ισχυριζόταν πως αίφνης η αρχαία ελληνική Μουσική σταμάτησε⁶¹, ως δια μαγείας κάποια στιγμή, για να εμφανισθεί, πάλι ως δια μαγείας και ανήκουστης παρθενογένεσης, η ολότελα άσχετη, δήθεν, προς αυτήν βυζαντινή και νεώτερη Μουσική μας⁶²; Είναι πολύ χαρακτηριστικό το γεγονός, ότι φτάνουμε βαθιά στον 5^ο ακόμη αιώνα για να ακούσουμε, για πολλοστή πάλι φορά, τις –

⁶¹ Ένθ. αν. σελ. 18, όπου ο Γεωργιάδης παραθέτει την άποψη Σφακιάνακη, που ενισχύεται και τεκμηριώνεται από την έκθεση παραδειγμάτων, λέγοντας επί λέξει : “*Er stellt dort Beispiele aus neugriechischen Volkstänzen zusammen, macht aber dazu auf die merkwürdige Tatsache aufmerksam, daß, während der Liedtext – wie das Neugriechische überhaupt – auf dem Akzentprinzip beruht, die musikalische Rhythmik durch die alt griechische Fußbezeichnungen wieder gegeben werden kann*” (οι υπογραμμίσεις δικές μου). Συμπληρώνει, μάλιστα, στην επόμενη σελίδα (σελ. 19), λέγοντας ότι “*Ich selbst übernahm die Verwendung der altgriechischen rhythmischen Bezeichnungen für gewisse Gattungen neugriechischer Volkslieder...*”, υπογραμμίζοντας, παράλληλα, ότι η απόδοση της δική μας μουσικής παραδόσεως γίνεται με τα δικά μας μέσα και όχι με τα μέσα της δυτικής Ευρώπης, όπως διαβρωτικά συνηθίζεται : “*...die Behandlung dieser Rhythmikalseigenen Gebiets, das nicht durch die abendländischen rhythmischen Begriffe und durch die ihnen zugrundeliegende Einstellung erfaßt werden kann*” (οι υπογραμμίσεις δικές μου).

⁶² Ο Lor. Tardo αναφέρει χαρακτηριστικότερα : “*La musica greca s’era ormai diffusa dovunque pel servizio della Chiesa. Gli effetti della civiltà ellenica perduravano nella Grecia e fuori, dove la lingua greca rappresentava il veicolo naturale per il culto delle arti belle...*” (οι υπογραμμίσεις δικές μου), βλ. Lor. Tardo “*L’ antica melurgia bizantina*”, σελ. 13 Grottaferrata, 1938,

ανόητες, φανατικές, ή πλήρους άγνοιας άσχετον—, φωνές των επισκόπων που κάνουν έκκληση για αποκάθαρση και παντελή εξάλειψη κάθε εθνικού και ... «οθνείου»(!) στοιχείου από την ιερή μουσική, με αποτέλεσμα, ωστόσο, οι εκκλήσεις τους να πέφτουν στο κενό και φυσικά να μην καταφέρνουν το επιθυμητό. Είναι χαρακτηριστική και δηλωτική, παράλληλα, της αδιάκοπης συνέχειας του ελληνικού μουσικού φαινομένου, η μομφή που εξαπολύουν ότι τα άσματα αυτά είναι κατάλληλα για τη θυμέλη και όχι για την εκκλησία. Πώς είναι δυνατόν, λοιπόν, να σταματούν κάποιοι, με βίαιο θα έλεγα και αυθαίρετο τρόπο, την αρχαιοελληνική μουσική μετά βίας έως τα όρια του πρωτοχριστιανικού ύμνου στην Αγ. Τριάδα, να την αποκόπτουν από τη συνέχειά της και να αποφαίνονται ότι ένα νέο και ολότελα διάφορο μουσικό μόρφωμα αναδύθηκε, ως δια μαγείας, από το χώρο που καταλαμβάνει ο λεγόμενος «βυζαντινός» πολιτισμός ; Νομίζω, ότι η μαρτυρία Tardo ενισχύει, για μια ακόμη φορά, την παρούσα θέση μας και δεν αφήνει και πολλά περιθώρια αυθαίρετων διαφοροποιήσεων: «*Certo la vittoria non si poteva ottenere in breve tempo. I canti popolari greci, τα δημώδη άσματα [ελληνικά στο κείμενο], erano reliquie di antiche melodie classiche, dei tragici e di altri poeti, che maggiormente si resero celebri con i loro cori. Penetrati questi nel patrimonio popolare, era difficile o per lo meno si richiedeva lungo lavoro per sradicarli e sostituirvi altri canti, altre poesie di genere puramente sacro*»⁶³ (οι υπογραμμίσεις δικές μου).

Αντιλαμβανόμαστε τη διαχρονία της ελληνικής Μουσικής όχι μόνο μέσα από τη Γλώσσα και όπως η Γλώσσα συνήθως λειτουργεί, αλλά... ως ΓΛΩΣΣΑ. Γι αυτό ακριβώς, θεωρώ, σε απόλυτη αντίθεση με τις απόψεις εκείνες που «τελειώνουν» την αρχαιοελληνική μουσική τον 1^ο αιώνα, τον παλαιοχριστιανικό ύμνο στην Αγ. Τριάδα, ο οποίος είναι μελισμένος με αρχαιοελληνική παρασημαντική, ως το καίριο

⁶³ Ένθ. αν. σελ. 17

και απόλυτο αποδεικτικό στοιχείο σύνδεσης, ομαλής μετάβασης και συνέχειας της μουσικής μας παράδοσης⁶⁴. Ό,τι συνέβη στο πεδίο της Γλώσσας, λογικό και επόμενο ήταν να συμβεί και στο πεδίο της Μουσικής⁶⁵. Αφού, άλλωστε : «*La poesia cristiana dei primi secoli seguitò spesso a modellarsi sui metri classici dell'antichità*»⁶⁶. Όπως μεταβαίνουμε από την αττική διάλεκτο του 5^{ου} αιώνα στην ελληνιστική Κοινή και μετά στη μεσαιωνική μας γλώσσα, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο μεταβαίνουμε σε νέα στάδια της μουσικής μας εξέλιξης, χωρίς να ακυρώνουμε τις παλαιότερες φάσεις της μουσικής μας ιστορίας. Παραμένουμε ακλόνητα σταθεροί εξελισσόμενοι⁶⁷. Αναφορικά, λοιπόν, με το ρυθμό είναι εξέχουσας σημασίας να θυμόμαστε πως αυτός και ο Λόγος συνιστούν μια ενότητα, ένα αδιάσπαστο ζεύγος, για την ελληνική Μουσική στάση έναντι του Κόσμου. Στην παράγραφο, παρακάτω, της μορφολογίας της Μουσικής μας αυτό θα φανεί έκτυπα. Έτσι,

⁶⁴ Ένθ. αν. σελ. 18, όπου ο Γεωργιάδης επισημαίνει περί αυτού : «*In der neugriechische Kirchensänger-Tradition, bei den Psáltai, ... besteht die Gepflogenheit, das rhythmische Schema eines neugriechischen Volksliedes nicht durch die im Abendland übliche Taktbezeichnung zu bestimmen, sondern durch die antike Terminologie wiederzugeben. So findet man in neugriechischen ... Bezeichnungen wie ρυθμός τετράσημος, oder δακτυλικός, επτάσημος oder επίτριτος, εξάσημος oder χορίαμβος*» (η υπογράμμιση δική μου). Είναι πολύ χαρακτηριστική, παράλληλα, για το σχηματισμό σαφούς αντίληψης περί της αδιάκοπης και ΟΜΑΛΗΣ συνέχειας της ελληνικής μουσικής, η παρότρυνση-απαίτηση του Μεγ. Βασιλείου να φάλλουν οι φάλτες στη χριστιανική λατρεία, σύμφωνα με το υπόδειγμα που θέτουν οι πινδαρικοί επίνικοι (!!!), βλ. P.G. 55, 328. Θεωρώ, ως απόλυτα αντιεκκλησιολογική και αντιχριστιανική, κάθε απόκλιση από το μοντέλο που θέτει η βασιλεία αυτή επισημάνση.

⁶⁵ Είναι σημαντικό ό,τι αναφέρει ο Σίμων Κιράς : «*Από τον ύμνον αυτό, συμπεραίνουμε ότι, το σύστημα διδασκαλίας και η γραφή της αρχαίας μουσικής, πρέπει να βάστηξε τουλάχιστο τους 4 πρώτους χριστιανικούς αιώνες, οπότε ... διαμορφώνονται οριστικά και τα αφορώντα τη βυζαντινή θρησκευτική μας μουσική*», βλ. Σίμωνος Κιρά, «*Για ν' αγαπήσωμε την ελληνική μουσική*», σελ. 87, Εκδ. «Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής», χ.χ.

⁶⁶ Βλ. Lor. Tardó «*L' antica melurgia bizantina*», σελ. 20 Grottaferrata, 1938.

⁶⁷ Σε ζωντανούς οργανισμούς, εντοπίζεται εξέλιξη, ανάπτυξη, αλλαγή, που όλα τους επισυμβαίνουν πάνω στο αυτό ΣΩΜΑ του οργανισμού. Χαρακτηριστικό λοιπόν το αναφερόμενο : «*Θα μπορούμε λοιπόν 'στο Βυζάντιο, εξετάζοντας τη μουσική κατάστασή του. 'Να δούμε τι παρέλαβε και τι διетήρησε από την αρχαιότητα' τι πρόσθεσε και τι δημιούργησε ιδικό του και τι απ' αυτά διетηρήθη ακέραιο ή παρηλλαγμένο μέχρις ημών. Ακόμη τι επήρε και τι έδωσε 'στους γειτονικούς μας λαούς της Ανατολικής Μεσογείου, και ποια απ' όλα αυτά έχουν σχέση με τη σημερινή μας μουσική παράδοση, ιερά και κοσμική*», βλ. Σίμωνος Κιρά, «*Για ν' αγαπήσωμε την ελληνική μουσική*», σελ. 74-75, Εκδ. «Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής», χ.χ.

επιστρατεύοντας για μια ακόμη φορά τον Θρασύβουλο Γεωργιάδη, ο οποίος στηρίζεται στον Πλάτωνα⁶⁸ και τον Αριστοτέλη⁶⁹ για την εξαγωγή των συμπερασμάτων του, παραθέτουμε το λόγο του από το γ' κεφάλαιο του βιβλίου του που αφορά στον «ρυθμό και τη γλώσσα» : *“Mit der letzten Bemerkung berührten wir das Verhältnis der Rhythmik zur Sprache, also das Gebiet der Metrik. Bei Platon und Aristoteles – jedoch nicht mehr bei Aristoxenos – war die Rhythmik noch nicht selbständig. Sie wurde vom Wort abgeleitet und bildete mit ihm eine untrennbare Einheit.”*⁷⁰(οι υπογραμμίσεις δικές μου). Όλα αυτά απωλέσθησαν, ως φαίνεται, και ανήκουν μουσειακά στο χώρο του αρχαιοελληνικού μουσικού υποδείγματος ; Δίνω τη σειρά σ' άλλον να απαντήσει : ο Tardo διαφωνεί εμπνευσμένα, αφού, έχοντας κάνει λόγο για τις σημαντικές επιδράσεις στο ελληνικό μουσικό φαινόμενο, από τη μια δηλώνει ότι *“Non si deve però dimenticare, aggiunge il medesimo [ο Mercati δηλαδή], l' influenza, che la letteratura greca esercitò sulla siriana”,* και από την άλλη προσθέτει *«Né si deve tralasciare di notare che in questa innovazione metrica, gl'innografi trovarono indubbiamente come fonte di ispirazione anche la vasta e ricca letteratura ellenica, dove formole metriche di tipo svariatissimo sono depositate nei loro grandi poeti, specialmente tragici...”*⁷¹(οι υπογραμμίσεις δικές μου). Για του λόγου το αληθές, ο Tardo έκανε μια πολλή σοφή αντιπαραβολή, η οποία, νομίζω, επαρκεί για να μορφώσει μια σαφέστατη γνώμη σε όσους εξετάζουν το φαινόμενο της ελληνικής μουσικής παράδοσης στη διαχρονία του. Χρησιμοποιώντας τον Ε. Adaliewsky, παραθέτει ορισμένα αποσπάσματα από τις τραγωδίες του

⁶⁸ Βλ. Πλάτωνος *Κρατ.* 424 c, όπου : «οι επιχειρούντες τοις ρυθμοῖς τῶν στοιχείων πρώτον τὰς δυνάμεις διείλοντο, ἔπειτα τῶν συλλαβῶν καὶ οὕτως ἤδη ἔρχονται ἐπὶ τοὺς ρυθμοὺς σκεψόμενοι, πρότερον δ' οὐ» (η υπογράμμιση δική μου).

⁶⁹ Βλ. Αριστ. *Μεταφ.* 13,1 όπου : «Ἐν δὲ ρυθμοῖς βᾶσις καὶ συλλαβή». Με ἄλλα λόγια, το πόδι, δηλαδή, της γαργιάς που προαναφέραμε καὶ ἡ Γλώσσα...

⁷⁰ Ενθ. αν. σελ. 51

⁷¹ Βλ. Lor. Tardo *“L' antica melurgia bizantina”*, σελ. 25 Grottaferrata, 1938.

Ευριπίδη, αντιπαραβάλλοντάς τα με τον πρώτο οίκο του Ακαθίστου Ύμνου και ένα πασίγνωστο τροπάριο των Χριστουγέννων. Οφείλουμε να σημειώσουμε, ότι ο Ακάθιστος αποδίδεται στον πατριάρχη Σέργιο και η χρονολόγησή του φέρει στην πλάτη της ήδη 5-6 χριστιανικούς αιώνες. Έτσι :

Ακάθιστος : Άγγελος πρωτοστάτης / ουρανόθεν επέμφθη/
ειπείν τη Θεοτόκω το χαίρε' / και συν τη ασωμάτω φωνή/
σωματούμενόν σε θεωρών, Κύριε, / εξίστατο και ίστατο/
κραυγάζων προς αυτήν τοιαύτα' / χαίρε δι' ης η χαρά
εκλάμπει, / χαίρε του πεσόντος Αδάμ η ανάκλησις.

Ευριπίδης : Πέμπετε των δ' απ' οίκων. / Ή πνοιαίσι ξεφύρου, /
θοάς ακάτους επ' οίδμα λίμνας. / δεύρο καλείν νόμον εις χορόν/
ασπίσι και λόγχαις Αχαιών, άνακτας' / Ελλάδος
ενναέτησιν/αλίου προσέβαλεν άρμα. / Άγεται ω Σπάρτας
ένοπλοι κούροι' / Πάντοίσις κεφαλήν ανθέμοις ερέπτομαι.

Τροπάριο : Οίκος του Εφραθά / η πόλις η αγία / των
προφητών η δόξα, / ευτρέπισον τον οίκον/ εν ω το Θείου
τίκτεται.

Ευριπίδης : Άειδον εν ρυθμοίς / τον πεύκα εν ουρεία / ξεστόν
λόχον Αργείων. / και Δαρδανίας άταν' / αρθείη δ' επί πόντιον.

Σημειώνω, πως αν κανείς ζητήσει από έναν εμπειρικό
ψάλλτηνα ψάλλει τον ευριπίδειο «ειρμό», επιγράφοντας τον
τίτλο «Οίκος του Εφραθά», αυτός θα ξεκινήσει να τον ψάλλει
αυτομάτως, με άνεση τέτοια και ορθότητα λόγου, όπως θα
έκανε αν χαιρετούσε κάποιον συντοπίτη του στο δρόμο...

Εξάλλου, και η ιδιωτική ζωή-πως θα μπορούσε άλλωστε
να γίνει αλλιώς-έσφυζε από μουσική δραστηριότητα σε

ποικίλες εκφάνσεις του βίου, όπως σε συμπόσια, γάμους, κηδείες, όπου δινόταν μιας πρώτης τάξεως ευκαιρία για πρωτότυπη και, ενίοτε, ρηξικέλευθη μουσική δημιουργία. Παράλληλα, η μουσική αγκάλιαζε και τον εργασιακό χώρο, λόγου χάρη στα πλοία, όπου χρησίμευε για να επιτυγχάνεται ο συντονισμός των κωπηλατών, ή ακόμη σε διάφορες οικοδομικές δραστηριότητες, στη μάχη, στις δουλειές του σπιτιού, στην παρασκευή ψωμιού, - σκηνή για την οποία διασώζονται πλήθυνα ειδώλια, τα οποία απεικονίζουν γυναίκες να ζυμώνουν ενώ δέχονται τις ψυχαγωγικές, αλλά και συντονιστικές όσον αφορά την εργασία τους, υπηρεσίες ενός αυλητή. Συνήθειες, θαρρώ, στις οποίες θα αναγνωρίσει κανείς κομμάτια της προσωπικής του ζωής και σήμερα.

Η οργάνολογία, έχω την αίσθηση, δεν μπορεί ούτε ακροθιγώς να καλυφθεί σε μια περιορισμένη και υπαινικτικού χαρακτήρα παρουσίαση, όπως είναι τούτη δω. Ωστόσο, οφείλουμε να τονίσουμε πως θεμελιώδες-και όχι μόνο αμιγώς μουσικά...-ελληνικό όργανο είναι η **λύρα**. Η σύνδεσή της με τον Απόλλωνα και τον Ερμή αποκαλύπτει την εσχατολογική προοπτική που της προσέδιδαν οι αρχαίοι. Αρκεί κανείς να θυμηθεί τον Πύθαγόρα και τη θεωρία του περί τετρακτίδος, ώστε να προχωρήσει στους απαραίτητους συνειρμούς και συσχετισμούς. Δεν επεκτείνομαι. Υπογραμμίζω, όμως, όσο πιο έντονα μπορώ ότι όλα αυτά έχουν τεράστια σημασία για μια οντολογική θεώρηση του Γεγονότος της Τέχνης. Ξαναγυρνάω στη λύρα και αμετανόητα αποφθέγγομαι : αυτό καθαυτό το σύστημα της ελληνικής μουσικής **διαπλάστηκε με βάση τη λύρα**. Όχι κατά τυχαιότητα. Αντιθέτως, βάσει ενός φιλοσοφικά εμπνευσμένου εθνικού πραγματισμού : Η Λύρα απεικόνιζε τον ψυχικό οφθαλμό και την ψυχική κίνηση του Έλληνα ! Και να που φτάσαμε μπροστά σ' ένα στοιχείο της εθνικής μας ταυτότητας, του συλλογικού μας προσώπου. Διότι, η παραπάνω παρατήρηση αποτελεί θεμέλιο λίθο της μουσικής

μας (και όχι μόνο) ιδιοσυστασίας. Αποφαινόμαστε, λοιπόν, άπαξ και διαπαντός ότι η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΑΙΝΕΙ ΚΑΤΑ ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΑ. Κι αυτό αποτελεί **Νόμο**. Συνακόλουθα, η λύρα ΑΠΉΙΚΟΝΖΕΙ, εξεικονίζει, μια βασική δομή κι ένα συστατικό στοιχείο του **ελληνικού ψυχισμού** και ακολούθως του **ελληνικού θεάσθαι τον Κόσμο** κι αυτό, πέρα από ιδεοληψίες, ρομαντισμούς, φολκλορισμούς, και συγκεχυμένα ονειροπολήματα περί ελληνικότητας, που εκκόλαφε σε μεγάλο βαθμό η γενιά του '30, με τα γεμάτα ασάφεια πυροτεχνήματά της κάποτε, αποτελεί ένα χειροπιαστό, απόλυτα ψηλαφητό, ...επιστημονικού⁷² χαρακτήρα, στοιχείο τύπου (ελληνικού) γονιδιώματος. Χωρίς να έχω τη δυνατότητα να αναπτύξω, στα στενά πλαίσια παρουσίασης που θέτει ένα περιοδικό, την ελληνική μουσική θεωρία περί του **τετραχόρδου**, αρκούμεν να πω ότι ο (ελληνικός) **ψυχισμός μας κινείται όπως περίπου κινείται το τετράχορδο** στη μουσική μας. Και, ακολούθως, ιδού ένα από δεδομένο της περιβόητης και περιλάλητης ελληνικότητας⁷³. Δεν έχει κανείς παρά να προβεί σε μια θεώρηση του τετραχόρδου, μια ακτινογραφία του, για να αντιληφθεί με ρεαλιστικότητα τα γνωρίσματα του λαού που το χρησιμοποιεί, για να ακτινογραφήσει τον Έλληνα. Η θεωρία περί τετραχόρδου στην ελληνική μουσική και ο **βηματισμός** της (ελληνικής) μελωδίας (που δεν διακρίνεται διόλου για την... διαστηματική της εκρηκτικότητα στην πορεία έκφρασης που ακολουθεί...): ιδού δύο ΔΙΑΔΚΤΕΑ στοιχεία (όχι αβασιμότητες, όχι αερολογίες...) για το ποιού είμαστε οι Έλληνες. Και μ' αυτή

⁷² Ο επιστημονικός χαρακτήρας της Μουσικής τονίζεται, άλλωστε, και από τον Ψελλό, ο οποίος κάνει λόγο για «μουσική επιστήμη». Η μουσική ιδιαιτερότητα ενός πολιτισμικού παραδείγματος, όπως το ελληνικό, συνιστά παράλληλα και γενικό πολιτισμικό στοιχείο της ελληνικής ιδιοσυστασίας και μάλιστα στοιχείο προσφερόμενο άμεσα σε αντικειμενική και ψυχρή «επιστημονική» εξέταση.

⁷³ Ιδού, για ακόμη μια φορά, η κρίση του δυτικού μελετητή: «*Fra tutti i possibili sistemi teorici antichi concordano nell' assegnare il primo posto al tetracordo (tetráchordon), vera figura-base di tutta la musica greca, dalla quale si ottengono tutte le altre.*» (η υπογράμμιση δική μου), βλ. Συλλογικός τόμος: «*Storia e Civiltà dei Greci*», direttore R. B. Bandinelli, «*La crisi della polis*», arte, religione, musica. σελ. 644-645, Ed. Bompiani, 1979, ²1990.

την παρατήρηση, αισθάνομαι πως η σχηματική εδώ παρουσίαση του ελληνικού μουσικού φαινομένου δικαιώνεται, κατά έναν τρόπο, μέσω της επισήμανσης τέτοιων θεμελιωδών πτυχών της συλλογικότητάς μας. Ο S. Franchi είναι απολύτως σαφής, θεωρώντας τη θέση του τετραχόρδου στην ελληνική μουσική : «*Questa disposizione discendente [που δομείται έτσι, διότι λαμβάνει ως θεμελιώδη μουσική βάση το τετράχορδο] è caratteristica di tutta la teoria musicale greca, che la applicaron solo ai tetracordi ma a qualsiasi intervallo, sistema o scala.*»⁷⁴. Υπενθυμίζω πως αυτό το «κατέβασμα» τετάρτης είναι κάτι περισσότερο από γνώριμο στους σπουδάζοντες τη «βυζαντινή» μουσική.

Η λύρα χρησιμοποιείτο ακόμη και ως κύριο παιδευτικό όργανο για τη μουσική κατάρτιση των νέων και, υπό το πρίσμα μιας ευρύτερης εθνομουσικολογικής προοπτικής, η λύρα κυριαρχεί-με όλες τις δυνατές παραλλαγές της - σ' ολόκληρη την **Ανατολική Μεσόγειο**. Διασώζεται, μάλιστα, μια αναπαράσταση λύρας στη Μεγιδδώ του Ισραήλ, η οποία χρονολογείται γύρω στο 3100 π.Χ. Επίσης, απαντά σε εικαστικές απεικονίσεις των Χετταίων και Σουμερίων και τη συναντάμε, ακόμη, σ' έναν σφραγιδόλιθο από την Κνωσό της β' Μεσομινωικής περιόδου. Παράλληλα, η ύπαρξή της προβάλλει σθεναρά στη Μυκηναϊκή περίοδο. Στην εξελικτική της πορεία προσλαμβάνει ποικίλες μορφές και ονοματικούς τύπους, όπως: χέλυσ, λύρα, κίθαρις, βάρβιτος κ.λ.π.

Φυσικά στην κατηγορία των εγχόρδων οργάνων της αρχαιοελληνικής μουσικής δεν συγκαταλέγεται μόνο η λύρα. Έχουμε τις ποικιλόσχημες κιθάρες-που στη στερεότυπη μορφή τους αποτελούσαν το επαγγελματικό όργανο προηγμένης τεχνικής του κιθαρωδού των Πυθίων-τις πηκτίδες, τα τρίγωνα

⁷⁴ Βλ. ενθ.αν.σελ.645.

(άρπες), το πεντάχορδο, το δακτυλικόν, τον σκινδαφό, το φροινίκιον και λυροφροινίκιον, και άλλα. Όλα τούτα τα έγχορδα όργανα, διακρίνονται από διαφορές στον τρόπο κατασκευής τους, από τον τρόπο χορδίσματός τους, καθώς και από το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργούσαν. Ωστόσο, διαφαίνεται το κοινό νήμα που τα διασυνδέει, όπως, λόγω χάρη, ο τρόπος χορδίσματος των τριγώνων, που προσέγγιζε πολύ εκείνον του χορδίσματος των λυρών. Φυσικά, μια μεγάλη κατηγορία έγχορδων οργάνων-και όχι μόνο-αποτελούσαν όργανα ανατολικής προελεύσεως (όπως εύκολα μπορεί να συνάγει κανείς, απλώς, από την ονοματολογία τους), που εισήχθησαν στον ελληνικό χώρο, άλλοτε απολύτως αφομοιούμενα από την ιδιοσυστασία του ελληνικού μουσικού φαινομένου και άλλοτε όχι, όπως λόγω χάρη η νάβλα, η οποία αποτελεί άρπα φροινικικής προέλευσης, η ινδική, η σαμβύκη και άλλα.

Από την άλλη πλευρά, στα πνευστά όργανα αντικρίζουμε την κυριαρχία του αυλού, ο οποίος αξιώνει ηγεμονική θέση στην αρχαιοελληνική μουσική δημιουργία, παρά τις σημαντικές ενστάσεις που προβλήθηκαν, αναφορικά με τη χρήση του, από τον Όμηρο ακόμη, ο οποίος τον υποδέχεται με... εύγλωττη σιωπή. Υπάρχει μια πληθώρα τύπων αυλού, όπως ο δίζυγος αυλός, ο άσκαυλος, η πολυκάλαμη σύριγγα ή ο μόνουλος κ.λπ. Διακρίνονται μεταξύ τους από μια πληθώρα οργανολογικών, κατασκευαστικών ή μορφολογικών διαφορών-με βασικό διακριτικό τους σημείο την ύπαρξη ή όχι της γλωσσίδας. Μόνο και μόνο σχετικά με τη μορφολογία των οπών τους, υπάρχουν αναφορές για την ύπαρξη πέντε τύπων αυλού: παρθένιοι, παιδικοί, κιθαριστήριοι, τέλειοι και υπερτέλειοι. Και πάλι, παρουσιάζονται αυλοί ανατολικής προελεύσεως, αποκαλούμενοι φρυγικοί ή έλυμοι, οι οποίοι διαδραμάτιζαν, μολαταύτα, σημαντικό ρόλο στη μετελληνιστική εποχή, ιδιαίτερα σε σχέση με ανατολικές

θηρσκευτικές λατρείες. Στη συνάφεια αυτή, δεν θα πρέπει να λησμονήσουμε την εφεύρεση του Κτησίβιου- ο οποίος έδρασε στην πτολεμαϊκή Αλεξάνδρεια-, την ύδραυλι. Η κατασκευή της αποτελεί αληθινό τεχνικό επίτευγμα, και η θέση της ήταν δεσπόζουσα κατά την ρωμαϊκή εποχή. Κρίνω, μάλιστα, πως στην πολύπλοκη αυτή κατασκευή του Κτησίβιου θα πρέπει να αναγνωρίσουμε τον πρόγονο του **δυτικοευρωπαϊκού οργάνου**.

Σε αντίθεση, ίσως, με μεταγενέστερες εποχές, τα κρουστά όργανα είχαν υποτονικότερο ρόλο στην αρχαία ελληνική μουσική δημιουργία. Συνηθέστερα, χρησιμοποιούνταν για να σηκώνουν τον ρυθμό και ο ρόλος τους προσλάμβανε βαθύτερη σημασία μέσα στα πλαίσια των οργιαστικών λατρειών, όπως παραδείγματος χάρη της Κυβέλης και του Διονύσου. Στα κρουστά καταλέγονται τα κρόταλα ή κρέμβαλα (καστανιέτες), τα τύμπανα, τα κύμβαλα, τα σείστρα, οι κώδωνες και άλλα. Προφανώς, διακρίνουμε, για μία ακόμη φορά, τα ανατολικής προελεύσεως όργανα, για την ιστορική διαδρομή των οποίων θα μπορούσε κανείς, ενδεχομένως, να διαμορφώσει μια πρώτη άποψη, βασιζόμενος απλώς στην ονοματολογία τους. Περιττεύει, νομίζω, να επισημάνω ότι απ'ότι αναφέραμε παραπάνω, στα πλαίσια της οργανολογίας, προκύπτει πως ο ελληνισμός **διαλέγεται** με τον γείτονα, συνομιλεί ΟΥΣΙΑΣΤΙΚΑ με τον **πλησίον**. Δεν είναι αυτάρκης. Δεν είναι αυτιστικός. Δεν σωβνίζει γερμανικώς (...“die deutsche Kultur”...!!!)⁷⁵, κατά το υψηλό παράδειγμα περιδεούς αισθήματος μειονεξίας που εκβάλλει σε γαύγισμα. Δεν αποικιοκρατεί αγγλικώς. Δεν μικροπαζαρεύει γαλλικώς. Δεν κοκορεύεται ιταλικώς, κλπ. Και όταν, παρακαλώ, διαλέγεται περικοσμώντας την Οικουμένη, και αντιχαρίζοντας στα χαρίσματα που δέχεται, διαλέγεται, χωρίς περιστολές, προαπαιτούμενα, απαγορεύσεις, θέσφατα, ναρκισσισμούς, προκατασκευές, με ΌΛΟΥΣ. Κυριολεκτικά. Είναι πολιτισμός

που απέδειξε ότι έχει την ικανότητα να πετά τα πανάρχαια ρούχα του (κρατώντας τα ιδιοφυώς), τα γεμάτα ιδρώτα και αίμα από την γιγαντομαχία του περί της ΟΥΣΙΑΣ (η γενναιοδωρία, ΙΣΤΟΡΙΚΩΣ αποδεδειγμένη, αγαπητοί, και κατ' επανάληψη, η αφιλοκέρδεια, και η αυτοθυσία στη νιοστή...) και να προσλαμβάνει έτερα, ξένα, κατάξένα ίσως, με τη μεγαλύτερη δυνατή **ευκολία**. Ιδού που έχει την αιτία του ο ήρωας και ο πίθηκος. Κι αν η αιτία αυτή μας αρέσει, αν γοητευόμαστε από την απέραντα δημιουργική ανοικτότητά της, δυστυχώς, θα πρέπει να συμφιλιωθούμε και να αποδεχθούμε αμφοτέρα. Ας αποτελέσει, για όλα τα παραπάνω, ασφαλές πειστήριο η ΙΣΤΟΡΙΑ...

Όσον αφορά, τώρα, στον ρυθμό, θα πρέπει να τονίσουμε ότι συνιστά τη ραχοκοκαλιά της μουσικής. Η ανάπτυξη και η πολυμορφικότητά του στην ελληνική μουσική και την ιστορική της διαχρονία είναι τεράστια. Ο ρόλος του προβάλλει κεφαλαιώδης. Στα ψευδο-αριστοτελικά Προβλήματα και στον Κοϊντιλιανό, αναπτύσσονται οι ακόλουθες απόψεις: «Η μελωδία είναι καθ' εαυτή άτακτη και αδρανής, όμως, όταν συνδυασθεί με τον ρυθμό, καθίσταται ρωμαλέα και ενεργητική» (Πρόβλ. 19.49). «Οι φθόγγοι, ως τέτοιοι, εξαιτίας της ελλείψεως διαφοροποίησης στην κίνησή τους, καθιστούν τη διαπλοκή της μελωδίας σκοτεινή και δημιουργούν σύγχυση στον νου: οφείλεται στα ρυθμικά στοιχεία η διασάφηση του χαρακτήρα της μελωδίας» (Αριστ. Κοϊντ. 10-13). «Μερικοί αρχαίοι χαρακτηρίζουν τον ρυθμό ως το αρσενικό στοιχείο της μουσικής και τη μελωδία ως το θηλυκό, βασιζόμενοι στο γεγονός ότι η μελωδία παραμένει ανενεργός και άμορφη, υπέχοντας θέση ύλης, εξαιτίας της ιδιότητάς της να προσλαμβάνει αντίθετα γνωρίσματα, ενώ ο ρυθμός τη διαπλάθει μορφοποιώντας την και τη θέτει σε κίνηση, κατά διατεταγμένη τάξη, υπέχοντας θέση δημιουργού, όσον αφορά στο κατασκευαζόμενο αντικείμενο» (Αριστ. Κοϊντ. 20-5).

Αναφορικά με την αρχαία μας μουσική, ο ρυθμός φαίνεται να λαμβάνει υπ' όψιν την προσωδιακότητα της ελληνικής γλώσσας, της διάκρισης, δηλαδή, που υφίσταται μεταξύ μακρών και βραχείων συλλαβών, όταν βλέπουμε τους ποιητικούς στίχους να αναδεικνύουν ανάλογα με τη ρυθμοποιία ποδικά σχήματα. Σχετικά μ' αυτό, ο West αναφέρει ότι «η μετρική στο σύνολό της βασιζόταν σ' αυτήν τη διφυή αντίθεση, είτε επρόκειτο για παρακαταλογή⁷⁶(απαγγελόμενο στίχο) είτε για αδόμενο στίχο»⁷⁷.Εν τούτοις, η πρακτική αυτή δεν προσλαμβάνει απόλυτο χαρακτήρα.

Οι ρυθμικοί πόδες διακρίνονται σε τρία γένη και παρουσιάζουν τις εξής διαφοροποιήσεις:

δάκτυλος = 1:1, με ίσους, δηλαδή, χρόνους στη θέση και άρση

ιάμβος=2:1 , ή και αντίστροφα 1:2

παίων=2:3 , ή και αντίστροφα 3:2.

Παράλληλα, παρουσιάζονται πόδες επίτριτοι και επιτέταρτοι. Στους πρώτους, περιλαμβάνονται πόδες που συνίστανται σε

⁷⁶ Συναντά κανείς ευρέως την αντίληψη ότι η πρωτοχριστιανική μουσική χαρακτηριζόταν από απλότητα, αν όχι απλοϊκότητα, ήταν απέριτη και κινούνταν, βασικά, στο πλαίσιο της παρακαταλογής. Δηλαδή, της εμμελούς ΑΠΛΑΤΤΕΛΙΑΣ αναγνωσμάτων, ωδών κλπ, με την οποία είναι άριστα εξοικειωμένοι όσοι εντρυνούν στα της εκκλησίας, όπου διαβάζονται **χύμα**, ως λέγεται, πλήθος κείμενα. Δεν θα υπεισέλθω, στο σημείο αυτό, σε μια αξιολόγηση ή και σχολιασμό αυτής της άποψης. Αναφέρω απλά, όμως, ότι δεν νομίζω να διατείνονται οι υποστηρικτές της παραπάνω άποψης, πως κι η αρχαιοελληνική Μουσική επίσης διακρινόταν για απλοϊκότητα, και θα πρέπει να το σκεφτούμε καλά αυτό, για τις γενικότερες ερμηνευτικές προοπτικές που ανοίγει. Γιατί ; Διότι ο ευρετής της παρακαταλογής ήταν ο ίδιος ο Αρχίλοχος (όχι μεγαλωμένος, νομίζω, σε απλοϊκό και περιφερειακό πολιτισμικό περιβάλλον...) ! Πέρι αυτού, βλ. Πλούταρχου «**Πέρι μουσικής**», κεφ. ΚΗ' και επίσης την αναφορά που γίνεται σχετικά, στα ψευδοαριστοτελικά **Πρόβληματα** : «Δια τί η Παρακαταλογή εν ταις ωδαίς τραγικόν; Ἡ δια την ανωμαλίαν. Πάθητικόν γάρ το ανωμαλές και εν μεγέθει τύχης ή λύτης. Το δε ομαλές έλαττον γοώδες» (**Όσα περί αρμονίαν** – 6). Δεν νομίζω το περιβάλλον που περιγράφουν τα Πρόβληματα να μπορεί, βάσιμα, να χαρακτηριστεί απλό ή απλοϊκό. Συνεπώς, ούτε και η ευδημούσα σ' αυτό το περιβάλλον Παρακαταλογή.

⁷⁷ Ενθ. αν. σελ. 183

τρίσημη θέση και τετράσημη άρση ή και αντίστροφα(3:4 ή 4:3), ενώ στους δεύτερους, πόδες με τετράσημη θέση και πεντάσημη άρση ή και αντίστροφα (4:5 ή 5:4). Φυσικά, τα ρυθμικά γένη δεν εξαντλούνται στην παραπάνω σχηματικότατη παρουσίαση - διότι, λόγου χάρη, στο δακτυλικό γένος και στους εξάσημους πόδες έχουμε τον χορίαμβο ή τον αντίσπαστο, ενώ στους τετράσημους δακτυλικούς, εκτός των άλλων συγκαταλέγεται και ο αμφίβραχυσ v-v=

στον οποίον οι συγκαρινοί μας θιασώτες των χορών της κοιλιάς θα αναγνώριζαν τον γενάρχη τους -αλλά παρουσιάζουν ποικιλίες που εμφανίζουν την πλαστικότητα και ευκινησία της ελληνικής μουσικής σκέψης, καθώς και τον συσχετισμό της με τη φιλοσοφική, μυθολογική, αλλά και ανθρωπολογική εμπειρία του Έλληνα. Ωστόσο, το σπουδαιότερο είναι η αρμονική σύμμειξη και αλληλεμφάνεια της ελληνικής ρυθμοποιίας με τα ποικίλα είδη ορχήσεως, πράγμα που επιβιώνει αναλλοίωτο, κάποιες χιλιετίες τώρα, στην πλατεία της ελληνικής κοινότητας. Λόγου χάρη, οι τετράσημοι συναντούν το υπόβαθρο των μπάλων ή των διαφόρων ειδών συρτών, οι εξάσημοι των νησιωτικών δετών ή των τσάμικων και ούτω καθ' εξής. Στη συνάφεια αυτή, και λαμβάνοντας υπόψη την αντίληψη των αρχαίων περί ενοποιητικών και καθολικών μορφών τέχνης (π.χ. αρχαίο δράμα=μουσική, όρχηση, υπόκριση, ποίηση, ζωγραφική κ.λπ.), θαρρώ πως δικαιώνεται η αντίληψη του Χάρολου Κουν (και ίσως γι' αυτό επέμεινα, κάπως περισσότερο, στην παρουσίαση της ρυθμοποιίας) περί ελληνικότητας, όσον αφορά στην ανάπλαση του αρχαίου δράματος. Μάλιστα, ο Κουν κατηγορήθηκε επαχνειλημένως για φολκλόρ, τη στιγμή μάλιστα που -και δεν γνωρίζω αν ο ίδιος είχε πλήρως αντιληφθεί την επιστημονική, θα έλεγα, ορθότητα της άποψής του- αποπειράτο να διδάξει θεατρικά, δια των ενόντων, μια αδιάκοπη παράδοση, η οποία προτίθετο προς εστίαση, ως

υπόδειγμα εφαρμοσμένης φιλοσοφίας και αισθητικής ποιότητας και έπαλλε στην τριγύρω του κινούμενη ζωή.

Πρέπει δε να τονίσω-και τούτο θα ήταν καλό να συνδεθεί και με την παρακάτω ανάπτυξη περί κλιμάκων και αρμονιών- ότι η ελευθερία του Έλληνα συνθέτη, αναφορικά με την επιλογή ρυθμού, η ελευθερία του θα έλεγα να... ιδιωτεύει, περιοριζόταν αισθητά από την ισχύουσα και κρατούσα παράδοση. Βάση, κυρίως, του γεγονότος αυτού ήταν οι αντιλήψεις των αρχαίων περί **ήθους** των διαφόρων ρυθμών⁷⁸. Παράδειγματος χάρη, οι ρυθμοί χαρακτηρίζονται ως ήρεμοι, στερροί, ανδροπρεπείς, θηλυπρεπείς και άλλα, σε μια απόπειρα να τονισθεί, σ' ένα πρώτο επίπεδο, μια **δια της μουσικής** προοπτική που να οδηγεί στο ηρακλείτειο : «ήθος ανθρώπων δαίμων»⁷⁹. Συνεπώς, η ...εσχατολογική προοπτική του ρυθμού καθίσταται, θαρρώ, προφανής. Υποδηλώνεται, νομίζω, σαφώς με την παραπάνω αναφορά, ότι η ελληνική παράδοση είναι μια συντηρητική⁸⁰ και αρκούντως «ανελεύθερη» παράδοση, αν με τους όρους ελευθερία και μη

⁷⁸ Η περί ήθους θεωρία ρυθμών και ήχων δεν περιορίζεται, βέβαια, αποκλειστικά στον ελληνικό χώρο. Παρόμοια (μουσική) στάση έχουν να επιδείξουν κι άλλοι λαοί, όπως οι Ινδοί, οι Κινέζοι και οι Άραβες. Ενδεικτικό είναι ότι κάθε ινδικό raga αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη θεότητα, και το περιλάλητο κινεζικό Βιβλίο των Τελετών επιδεικνύει τέτοια άκαμπτη εθιμοτυπία, ώστε να αποφαίνεται ποιές μελωδίες είναι κατάλληλες να παιχθούν το πρωί και ποιές το βράδυ για να μην προκληθεί (πνευματική συνεπώς και κοινωνική) αταξία !... Σχετικά, Βλ. Egon Wellesz *"A history of byzantine Music and Hymnography"*, σελ. 46-47, Oxford Clarendon Press, 1998.

⁷⁹ Βλ. Diels-Kranz, *"Die fragmente der Vorsokratiker"*, τόμ.1, σπ.119 σελ. 177, αλλά και σπ. 78, σελ. 168.

⁸⁰ Το ότι αυτό είναι ένα γενικότερο χαρακτηριστικό που αφορά συνολικά στο ελληνικό πολιτισμικό μόρφωμα, ξεκινώντας από την ίδια τη γλώσσα και φτάνοντας στις ποικίλες περιοχές νοσηματοδότησης του υπαρκτού, φαίνεται να το διαπιστώνει, εύκολα, κι ο ελάχιστος προσεχτικός, πιθανώς, μα ωστόσο καλοπροαίρετος δυτικός μελετητής. Γι αυτό και ο S. Franchi, μεενοστοχιάδιατείνεται : «ma certo la musica greca fu straordinariamente conservatrice, sel' aggiunta di una corda alla lira poteva mettere in discussione gli stessi principi di quest'arte.» (οι υπογραμμίσεις δικές μου), βλ. Συλλογικός τόμος: *"Storia e Civiltà dei Greci"*, direttore R.B. Bandinelli, *"La crisi della polis"*, arte, religione, musica. σελ. 628, Ed. Bompiani, 1979, ²1990. Πράγματα, που θα αναγνωρίσει, ευκολότατα, κι ο ενασχολούμενος με τα μουσικά δρώμενα της εποχής μας, όταν θα φέρει στο νου του την πολεμική σύρραξη που συνέβη, όταν τέθηκε θέμα προσθήκης μιας επιπλέον χορδής στο τρίχορδο μπουζούκι. Κι αυτό δεν αποτελεί, φυσικά, το μοναδικό παράδειγμα.

συντηρητισμός, δηλώνει κανείς το αχαλίνωτο, το αμετροεπές, το «ξεσαλωμένο» και, επίσης, το ατομοκεντρικό ως πρότερο, αξιολογικά, του κοινοτικού, ή για να είμαστε δικαιότεροι, την... «αυτοδίκαιη» (φιλελευθέρως...) επιβολή του, τουλάχιστον, επ'αυτού. Εν πάση περιπτώσει, όμως, θα ήταν καλό να αντιλαμβανόμαστε και αυτές τις πλευρές του ελληνικού πολιτισμού παραδείγματος, έτσι ώστε να αποφεύγουμε θλιβερές και καταγέλαστες μονομέρειες και ανεδάφικες απολυτοποιήσεις.

Περὶ διαστημάτων και κλιμάκων

Εισερχόμενοι τώρα στο πεδίο των διαστηματικών, θα πρέπει εξ αρχής να τονίσουμε πως η ελληνική κλίμακα χωρίζεται (συμβατικά, καθότι ουσιαστικά ο Αριστόξενος την υπολογίζει σε 71 κόμματα) σε 72 τμήματα ή κόμματα, δεδομένο που προσλαμβάνει αυτούσιο η δυτικοευρωπαϊκή μουσική (σπεύδω να τονίσω πως είναι χαρακτηριστική, νομίζω, η ομοειδής, διαχρονικά, διαίρεση της κλίμακας στην ελληνική μουσική...). Δεδομένο, όμως, που στα πλαίσια του δυτικού πολιτισμού στρογγυλεύεται, καθότι είναι καταφανές πως η ανισομετρία, το ανισόπεδο κι ο σχοινοβατικός μικρόκοσμος που αυτά αντιπροσωπεύουν, η τεταμένη εγρήγορση που απαιτούν και η τραγικότητα (...θανάτου, θα έλεγα, μετά λόγου γνώσεως...) που οπωσδήποτε ενέχουν (οι μνημένοι της Ιστορίας με κατανοούν, νομίζω), συνιστούν ενοχλητικά, τουλάχιστον, στοιχεία για το δυτικό σκέπτεσθαι και πράττειν. Έτσι, η δυτικοευρωπαϊκή μουσική στρογγυλεύει ισομερώς και ευδιάκριτα (όπως όλος ο πολιτισμός της, κι αυτό δεν το λέω ως μομφή, απλά διαπιστώνω με διάκριση), διατεταγμένα και απαρέγκλιτα, το «κβαντικό», θα έλεγε κάποιος, ανισομερές και σπειροειδές της Πραγματικότητας. Στην τελευταία, λοιπόν,

έχουμε τόνους και ημιτόνια, που αντιπροσωπεύουν 12 και 6 κόμματα αντίστοιχα (σύνολο 72 τμημάτων και πάλι) δίχως διαφοροποιήσεις. Με βάση αυτό, θα μπορούσε κανείς να κάνει λόγο για κάτι το τεχνητό στη φύση της δυτικής κλίμακας, η οποία, μάλιστα, αξιώνει δάφνες – κι αυτό το περίεργο...!– φυσικής μίμησης, μίμησης της αντικειμενικής ηχητικής πραγματικότητας. Σε αντίθεση, η ελληνική μουσική, κι αυτό συνιστά αρχέγονο εθισμό της, έχει να επιδείξει διαστηματικό πλούτο, με τόνους μείζονες (12 κόμματα), ελάσσονες (10 κόμματα) και ελάχιστους (8 κόμματα), για το διατονικό, ας πούμε, γένος⁸¹, αλλά και τόνους 6 κομμάτων, 14, 16, με την κίνηση των ποικίλου είδους υφροδιέσεών της κλπ. Είναι πολύ χαρακτηριστικό, επιπλέον, ό,τι στο Θεωρητικό των τριών διδασκάλων γίνεται λόγος και για διαστήματα 3 κομμάτων (!!! δηλαδή, κάνουν ουσιαστικά λόγο για ημιτόνιο του ημιτονίου και ακόμη πιο λίγο, οι τρεις διδάσκαλοι...) ή και μικρότερα, πράγμα που φέρνει στο νου τις σύντονες προσπάθειες των Πυθαγορείων αναφορικά μ' αυτό, με τον υπολογισμό, δηλαδή, και του μικροτέρου δυνατού διαστήματος. Αυτός, προφανώς, είναι κι ο λόγος που λίγο παραπάνω μίλησα για ελληνικό διαστηματικό εθισμό. Θεωρώ, ότι η στάση αυτή ανταποκρίνεται πληρέστερα προς τη δεδομένη έξωθεν φυσική πραγματικότητα και την άπειρη διαστηματική της φύση (άλλα έμβια όντα, μαρτυρούν, ως γνωστόν, γι αυτό). Η ελληνική μουσική απόπειρα επιζητεί, διαστηματικά, να τεντώσει όσο περισσότερο γίνεται το αυτί στον Κόσμο, ενώ η δυτική να υποτάξει τον Κόσμο σε μια σύμβαση του αυτιού. Επαναλαμβάνω, για μια ακόμη φορά, ότι αυτό λέγεται ΑΠΛΑ διαπιστωτικά και διόλου απαξιωτικά ή μειωτικά. Εν πάση περιπτώσει, είναι πρόδηλο, νομίζω, πως βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μεγαλύτερο διαστηματικό πλούτο από εκείνον της δυτικής μουσικής⁸².

⁸¹ Βλ. Σίμωνος Κραρά, «*Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής*», σελ. 24-30, Εκδ. «Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής», Αθήναι 1982.

⁸² Σχετικά με τις ελληνικές κλίμακες βλ. Μ. L. West «*Αρχαία Ελληνική Μουσική*», σελ. 223-

Κρίνω πως το διαστηματικό στρογγύλεμα που αποτυπώνει η δυτική μουσική δεν μπορεί και να αντιστοιχεί, φυσικώς..., στη δεδομένην ασυμμετρία και ανισότητα που εμφανίζει ο εξωτερικός κόσμος και που ο Έλληνας αντιλαμβανόμενος αυτό ακριβώς, φτιάχνει τον Πάρθενώνα όπως τον φτιάχνει... Για του λόγου το αληθές, είναι εξεχόντως ενδεικτικό των παραπάνω ειπωμένων, οι υπολογισμοί των τμημάτων διαφόρων διαστημάτων (φερ'επείν της τετάρτης ή πέμπτης), που παρουσιάζει ο M.L. West στο προαναφερθέν βιβλίο του. Το ράθυμο στρογγύλεμα της δυτικής μουσικής από τη μια και το εργώδες ελληνικό «κρόσσι» από την άλλη (όπως συμβαίνει σε κάθε εργόχειρο...), είναι αντιπροσωπευτικά μιας ολόκληρης κοσμοθέασης : «Για παράδειγμα, η πραγματική πέμπτη και τετάρτη ισούνται με 702 και 498 τμήματα (αντίθετα με τα 700 και 500 στη συγκερασμένη κλίμακα). Ο τόνος με λόγο 9:8 με τον οποίον η πέμπτη υπερβαίνει την τετάρτη είναι (702-498=) 204. Είναι εύκολο να καταλήξει κανείς στο συμπέρασμα πως όταν δύο τέτοιοι τόνοι διακρίνονται μέσα σε μία τετάρτη, το

263, μετ. Στάθης Κομνηνός, εκδ. Παπαδήμας. Είναι ακούοντως χαρακτηριστικό και θα πρέπει να προσεχθεί ιδιαίτερα, το γεγονός ότι ο M. West, μη έχοντας στην οικεία του μουσική κάτι ανάλογο με ό,τι στο βιβλίο του περιγράφει, καταφεύγει σε αστείες κάποτε και οπωσδήποτε ασαφείς επιστημονικά πρωτοτυπίες και επινοήσεις, δημιουργώντας μια σειρά συμβόλων όπως «βελάκια» $\uparrow \downarrow$ (!!!) κλπ, για να καταδείξει την ύπαρξη διαστημάτων ανύπαρκτων στη δυτική μουσική. Διαστημάτων, όμως, που κινούνται στο ... «περίπου» και δεν αποσαφηνίζουν τα πραγματευόμενα απ' αυτόν. Έτσι, έχουμε λόγου χάρη την υπενθύμιση (βλ. σελ.226) του στον αναγνώστη «... ότι ένα βελάκι που έχει φορά προς τα κάτω ή προς τα πάνω παριστά έναν φθόγγο υψωμένο ή χαμηλωμένο δι' ενός μικροτόνου, δηλαδή δι' ενός διαστηματος μικρότερου του ημιτονίου. Όπου δεν παρέχεται επιπλέον διακρίβωση, θα πρέπει να εκλαμβάνεται περίπου ως ένα τέταρτο του τόνου» (οι υπογραμμίσεις δικές μου). Στη εισαγωγή του βιβλίου του (βλ. σελ.10-17) σημειώνει ενδεικτικά : «Εκτός από τα καθιερωμένα σημεία αλλοιώσεως \sharp , \flat ύφεση και αναίρεση \natural , θα καταστεί απαραίτητο ορισμένες φορές να χρησιμοποιήσουμε σύμβολα ώστε να προσδιορίσουμε αν ένας φθόγος είναι υψηλότερος ή χαμηλότερος κατά τι μικρότερο του ημιτονίου. Για τον σκοπό αυτό χρησιμοποιώ τα δικής μου επινόησης επεξηγηματικά σημάδια \uparrow και \downarrow .»(οι υπογραμμίσεις δικές μου). Η δεδομένη αυτή πραγματικότητα των μικροδιαστημάτων στην ελληνική μουσική, μαρτυρείται και από τον Βοήθιο, που αναφέραμε προηγουμένως στη μελέτη μας, ο οποίος λέει χαρακτηριστικά “*diastisma vero dimidium dieaseos, id est semitonii minoris*” (η υπογράμμιση δική μου), βλ. Boethius, *Inst. Mus.* III 8 και Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, τόμ.1, Φιλόλαος σελ. 410. Αδυνατώ, ωστόσο, να πιάσω εκπληγτόμενος να αναρωτιέμαι πώς, με δεδομένη την πραγματικότητα των μικροδιαστημάτων στην ελληνική μουσική, γίνεται να αποδίδονται... «αυθεντικά» τα μέλη της, παίζόμενα στο συγκερασμένο δυτικοευρωπαϊκό σύστημα...

υπόλοιπο συνιστά διάστημα 90 τμημάτων, λίγο μικρότερο δηλαδή από μισό τόνο⁸³(οι υπογραμμίσεις δικές μου).

Θα πρέπει με έμφαση, παράλληλα, να τονίσουμε ότι το διαπασών, ή αλλιώς η οκτάβα, ονομαζόταν από τον Φιλόλαο **Αρμονία**, όρος ύψιστης σπουδαιότητας και κλειδί για την αρχαιοελληνική μουσική παράδοση. Ο Φιλόλαος, θεωρώντας την κλίμακα, την αντιλαμβάνεται ως το σύστημα εκείνο που μας δίνει ένα διάστημα τετάρτης και ένα πέμπτης και αποπειράται να δώσει τους διαστηματικούς της λόγους. Χαρακτηριστικό είναι ότι η ελληνική λέξη πέρασε αυτούσια στη δυτική παράδοση και την ποδηγέτησε δεσποτικά, για να σημαίνει κάτι άλλο, όμως, από το διαπασών. Να σημαίνει τη συνήχηση, τη συμφωνία, όπως οι αρχαίοι την αποκαλούσαν. Μολαταύτα, δεν μπορεί κανείς να μη συλλογισθεί τα 4 ριζώματα του Εμπεδοκλή, όταν αναλογίζεται τη δομική σπουδαιότητα του διαστήματος της τετάρτης για την ελληνική Μουσική. Θα έλεγα ότι πλην των πυθαγορείων, μπορεί κανείς, ανιχνεύοντας και ανασκαλίζοντας, να συναντήσει στοιχεία της ελεατικής, αλλά και της ιωνικής φιλοσοφίας. Το τετράχορδο είναι ουσιαστικά μια διαλεκτική σύλληψη, ή όπως είθισται να λέγεται στα φιλοσοφικά περιβάλλοντα, είναι δυιστικού χαρακτήρα. Κρύβει, από τη μια, μια οντολογική σταθερότητα με τους εστώτες φθόγγους του και από την άλλη, παρουσιάζει ένα πολυεπίπεδο γίνεσθαι και μια διαλεκτική, βάσει των κινουμένων εσωτερικών του φθόγγων. Δεν νομίζω πως το αρχαιοελληνικό τετράχορδο, ή καλύτερα το τετράχορδο της ελληνικής μουσικής στη διαχρονία της, πράττει κάτι διάφορο απ' ό,τι πράττει αυτή τούτη σύνολη η αρχαιοελληνική κοσμοαντίληψη. Την εξεικονίζει απλά. Είναι, θεωρώ, ενσάρκωσή της. Αυτήν δε την κοσμοαντίληψη, οι αρχαίοι τη θεωρούσαν αρμονική. Ήταν η συμπαντική αρμονία ! Όταν, λόγου χάρη, ο Εμπεδοκλής θεωρεί τη φιλότητα και το νείκος, ή

⁸³Ενθ. αν. σελ. 16

όταν ο Παρμενίδης θεωρεί την καταστροφή και την αναγέννηση, αντιλαμβάνονται στη διαλεκτική τους, στη μίξη και τον αποχωρισμό τους, να αναδύεται η Αρμονία. Είναι ενδεικτικό αυτής της θέσης, ότι ο Φιλόλαος, που λίγο πριν αναφέραμε, ασχολείται με τις ...μεταφυσικές διαστάσεις της αρμονίας. Έτσι, το θεμελιώδες σπουδαιότητας διάστημα της τετάρτης, είναι και εκείνο που καθορίζει στον ύψιστο βαθμό όλους τους τρόπους της ελληνικής μουσικής⁸⁴. Επανερχόμενος, λοιπόν, στην αρχή αυτής της συνάφειας, πιστεύω ότι αν κανείς αναδιφήσει την ετυμολογία, έστω, της λέξης «Αρμονία», θα ανακαλύψει και ό,τι θεωρούσε ο έλληνας πλάθοντας την κλίμακα και διαιρώντας την σε δύο τετράχορδα. Η σύνδεση, η συμφιλίωση, η ικανοποίηση, η συνένωση, το λυριστικό παίξιμο, η ειρήνευση, η προσαρμογή και πολλά άλλα ακόμη, είναι τα νοήματα που το ετυμολογικό σκάλισμα της λέξης μπορεί να προσφέρει⁸⁵. Τέλος, είναι απολύτως ενδεικτικό της απολυτότητας που χαρακτήριζε την αρχαιοελληνική αντίληψη περί κλίμακας, δηλαδή την αντίληψη περί ΑΡΜΟΝΙΑΣ και συνακόλουθα την αντίληψη των τετραχόρδων που την αποτελούν, το γεγονός ότι η λέξη Μουσική είναι λίγο πολύ συνώνυμη της λέξης Αρμονία !!! Κι αν έτσι, τότε δικαιολογείται, νομίζω, η θέση μας εδώ πως ακρογωνιαίος λίθος της ελληνικής Μουσικής είναι το τετράχορδο.

Σχετικά, τώρα, με τις κλίμακες, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με την απείρου φιλοσοφικού, κοσμολογικού και μουσικολογικού βάθους σύλληψη της διάζευξης του διαπασών σε δύο τετράχορδα. Δηλαδή, με μια σύνθετη, στη σύλληψή της,

⁸⁴ Βλ. Ed. Lippman "*Musical Thought in Ancient Greece*", σελ. 14 Columbia University Press, 1964. Ο συγγραφέας, εκεί, αναφέρει χαρακτηριστικά: "...considers the system of the octave as filled in with such tones –of which the fourth contains two and the fifth three– plus the two remaining semitonal intervals. This gives the basic theoretical pattern underlying the scales and modes of Greek Music".

⁸⁵ Επθ. αν. σελ. 3.

οικοδόμηση της κλίμακας ή, ακριβέστερα, της **αρμονίας** κατά τους αρχαίους. Οι αρχαίοι απέδιδαν μεγάλη σημασία στη διάκριση συμφώνων και διαφώνων διαστημάτων. Στην κατηγορία των συμφώνων υπάγονταν τα διαστήματα της τέταρτης, πέμπτης και όγδοης, τα οποία έθεταν, συγχρόνως, τη βάση για το πυρηνικό στοιχείο της ελληνικής μουσικής αντίληψης, δηλαδή για το δομικής σπουδαιότητας διάστημα της τέταρτης, για το **τετράχορδο**—και στο σημείο αυτό, αναλογίζεται κανείς, συνειρμικά, τη λύρα και τη μυθολογία που την ακολουθεί...—, το οποίο εμφανίζει μιαν άκρας ευαισθησίας και πλαστικότητας διάρθρωση και στο οποίο είναι **θεμελιωμένη** η ελληνική μουσική. Μάλιστα, το τετράχορδο δεν αποτελεί... βαλσαμωμένη μουσική φόρμα, όπως ακριβώς η νεότερη γλώσσα **δεν νοείται δίχως** τις προγενέστερες φάσεις της. Παραμένει, αβίαστα και φυσικά, η αναλλοίωτη μουσική μας γλώσσα, πράγμα καθ' όλα αυτονόητο για όσους πατούν στις... αμμουδιές του Ομήρου. Με άλλα λόγια, η μουσική μας κινείται **ουσιωδώς** κατά τετράχορδα.

Ταυτοχρόνως, και με βάση τη διάκριση των διαστημάτων σε σύμφωνα και διάφωνα, δημιουργούνται δύο παράλληλα και ομοιογενή **σύνολα**, τα δύο δηλαδή τετράχορδα, τα οποία δομούσαν το διάστημα της ογδός ή διαπασών. Εν συνεχεία, έχουμε τη **διάκριση** των τετραχόρδων σε συνημμένα με προσλαμβανόμενο τόνο και διαζευγμένα, με κύριο γνώρισμά τους τον διαζευκτικό τόνο. Η διάκριση αυτή σώζεται ακέραιη σ' όλη την ιστορική διαχρονία της ελληνικής μουσικής και παραμένει ζωντανή και σήμερα στα δημοτικά τραγούδια και στο εκκλησιαστικό μέλος, στο οποίο συντελείται, με βάση το είδος του τετραχόρδου, ο διαχωρισμός μεταξύ κυρίων και πλαγίων ήχων, οι οποίοι, σημειωτέον, θεμελιώνουν την **πλαγιότητά** τους ακριβώς στο διάστημα της τέταρτης, στην τετραφωνία. Πρέπει, επίσης, να τονίσουμε ότι οι δύο εξωτερικοί φθόγγοι του τετραχόρδου παρέμεναν σταθεροί και γι' αυτό

αποκαλούνταν εσώτες, ενώ οι δύο εσωτερικοί ονομάζονταν, ακριβώς εξαιτίας της κινητικότητάς τους, η οποία διαμόρφωνε μια ποικιλία τόνων (τόνος μείζων, ελάσσων, ελάχιστος, λείμμα, αποτομή, κ.λπ.), κινούμενοι, υπεμφαίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη σταθερότητα και ευμεταβλησία του υπαρκτού. Αναφορικά, τώρα, με τους τύπους των κλιμάκων, η ελληνική μουσική διαχώριζε και εξακολουθεί, φυσικά τω τρόπω, να διαχωρίζει τρία γένη. Το **διατονικό** με δύο χρώες: τη χρώα του μαλακού και τη χρώα του σκληρού διατόνου, με ανάλογους φυσικά τόνους. Το **χρωματικό**, με την ίδια διάκριση χρωών σε σκληρό και μαλακό χρώμα, και με ανάλογα, προφανώς, διαστήματα. Και το **εναρμόνιο**, που συνιστά απόχρωση των δύο προηγούμενων γενών με δομικό γνώρισμα την εναρμόνια δίεση και τις εναρμόνιες διφωνίες.

Η χρήση κάποιου από τα γένη εξαρτιόταν από την ευρύτερη αποδοχή που απολάμβανε κατά ιστορικές εποχές, που βάση της είχε τις αισθητικές και φιλοσοφικές προτιμήσεις και αντιλήψεις της εποχής. Λαμβάνοντας υπόψη αυτό το γεγονός, οι Έλληνες μουσικοί, όπως ακριβώς έπρατταν και με τους ρυθμούς, θεμελίωσαν μια **συνολική ηθική στάση** –και πάλι, τονίζω, σύμφωνα με αυτή καθαυτή την αίσθηση που δημιουργεί η ελληνική μουσική υπό την ηρακλείτεια προοπτική του ήθους–, που διασώθηκε ακέραιη μέχρι σήμερα⁸⁶. Δεν είναι δηλαδή τυχαίο, που ο Πτολεμαίος σχολιάζοντας τα γένη αναφέρει: «Συνεπώς από τα γένη που έχουν παρουσιαστεί, θα θεωρούσαμε απολύτως οικεία στο αυτί μας τα διατονικά, αλλά όχι τόσο τα εναρμόνια, ούτε τα μαλακά χρωματικά, γιατί ο κόσμος δεν απολαμβάνει πλήρως εκείνα τα

⁸⁶ Ο Lippman επισημαίνοντας αυτή τη συνολική θεώρηση, αναφέρει χαρακτηριστικά: “The basic similarity of metaphysical and ethical characteristics is especially evident in the *Timaeus*, where Plato provides the links between his harmonic and moral conceptions of music, revealing more clearly than elsewhere that the two are not separate and that philosophy is really a unity” (η υπογράμμιση δική μου). Βλ. Ed. Lippman “*Musical Thought in Ancient Greece*”, σελ. 90-91 Columbia University Press, 1964.

ήθη που παρουσιάζουν υπέρμετρη μαλθακότητα» (Αρμ. I.16), και ως παρατηρήσουμε, μάλιστα, ότι ο West σημειώνει⁸⁷, πως ο Πτολεμαίος, στο χωρίο αυτό, με τον όρο «μαλθακότητα» που χρησιμοποιεί, αναφέρεται στο χαμήλωμα των εσωτερικών φθόγγων του τετραχόρδου... Παράλληλα, ο Κοϊντιλιανός, προβάλλοντας τα σαφή χαρακτηριστικά των γενών, λέει ότι το διατονικό είναι φρυσικότατο γένος, «αφού μπορούν να το εκτελέσουν όλοι, ακόμη και οι τελείως αμαθείς, το χρωματικό γένος είναι τεχνικώς πιο εξεζητημένο, εκτελούμενο μόνο από εκείνους που έχουν πρώτα εκγυμνασθεί, και το εναρμόνιο απαιτεί αυστηρότατη ακρίβεια, όντας αποδεκτό μόνο από τους πλέον διαπρεπείς μουσικούς, ενώ για την πλειονότητα του κόσμου συνιστά κάτι αδύνατον» (Περί Μουσ.16.10). Παράλληλα, ο Πλάτωνας θεωρεί την Ιώνιο αρμονία ήπια και συμποτική, ενώ ο Αριστοτέλης, σχολιάζοντας τα γνωρίσματα της Φρύγιας αρμονίας, αναφέρει: «Διότι από τις αρμονίες, η Φρύγιος διαθέτει την ίδια δύναμη που έχει ο αυλός στα όργανα: και τα δύο τους δηλαδή είναι οργιαστικά και συναισθηματικά» (Πολιτ.1342α). Η είσοδος τέτοιων αρμονιών σε χριστιανικά περιβάλλοντα, κατά τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες, μοιάζει τόσο δυναμική ώστε να διαβάσουμε στον Παιδαγωγό του Κλήμεντος Αλεξ. ότι οι χριστιανοί οφείλουν να κρατούν αποστάσεις, μεταξύ πολλών άλλων «εθνικών» συνηθειών, από τις χρωματικές αρμονίες και τις παθητικές καρικές μελωδίες⁸⁸.

Ταυτόχρονα, ανοίγοντας κανείς την **Παρακλητική** ή **Οκτώηχο** (το κύριο αναγνωστικό των παιδιών κατά την εποχή της Τουρκοκρατίας) σ' έναν οποιοδήποτε ήχο, αντικρίζει τις εξής περιγραφές, που ασφαλώς θα τον οδηγήσουν σε ποικίλες... αποτιμήσεις:

«Ει και τρίτος συ, πλην προς ανδρικούς πόνους,

⁸⁷ Βλ. ενθ. αν. σελ. 231

⁸⁸ Βλ. Ρ. Γ. 8, 441

Σύνεγγυς ει πῶς, του προάρχοντος Τρίτε.
 Ἄκομπος, απλούς, ανδρικός πάνυ, Τρίτε.
 Πέφρηνας ὄντως, και σε τιμῶμεν, Τρίτε.
 Πλήθους κατάρχων, ισαρίθμου σοί, Τρίτε.
 Πλήθει προσήκεις προσφυῶς ηρμοσμένω».

ή

«Πανηγυριστής και χορευτής ων, φέρεις
 Τέταρτον εὖχος μουσικωτάτη κρίσει.
 Συ τους χορευτάς δεξιούμενος πλάττεις,
 Φωνάς βραβεύεις και κροτῶν εν κυμβάλοις,
 Σε τον Τέταρτον Ἦχον, ως ευφωνίας
 Πλήρη χορευτῶν ευλογούσι τα στίφη»⁸⁹.

Αναφορικά με τις αρμονίες—και στο σημείο αυτό θα πρέπει να γίνει διάκριση από τον τρέχοντα ὄρο της δυτικοευρωπαϊκής «αρμονίας» —, η ονοματολογία τους παρουσιάζεται ως εξής: Δώριος, Φρύγιος, Λύδιος, Μιξολύδιος κ.λπ. Επιπλέον, οι **τρόποι**⁹⁰ αυτοί της ελληνικής μουσικής αντιστοιχούν, κατά γενική ομολογία, στους κύριους ήχους της βυζαντινής λεγομένης μουσικής⁹¹, αν και υπάρχουν διαφορετικές ενίοτε

⁸⁹ Πάραπάνω έκανα λόγο για ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΜΕΣΟΤΕΙΟ. Δεν ήταν τυχαίο. Πάραθέτω από το βιβλίο του Habib Hassan Touma "The music of the Arabs", (αγγλ. Έκδοση), σελ. 43-44, ed. Amadeus Press, 1996 τα σχόλια που κάνει ο συγγραφέας σχετικά με το ηθικό (συναίσθηματικό —emotional) περιεχόμενο του μακαμιού, ώστε ο αναγνώστης να προβεί στους ανάλογους συνειρμούς: «tearful, death, lamentation, pain, compassion, thirst, excitement, loneliness».

⁹⁰ Χαρακτηριστικά ο Κ. Νεφ: «Οι κλίμακες του ελληνικού... τραγουδιού, που λέγονται συνήθως **τρόποι**, μπορούν να διακριθούν σε τέσσερις κατηγορίες.» (ενδεικτικότερα είναι πως ο Νεφ θεωρεί κοινωνήσιμη για τη δυτική μουσική, μόνον την τέταρτη κατηγορία, η οποία μπορεί να σχετισθεί με τις μεΐζονες και ελάσσονες δυτικοευρωπαϊκές κλίμακες), και σπεύδει να τονίσει, σε μας τους πιθηκίζοντες αδαείς επιλήσμονες ότι «... το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, όπως κάθε μονόφωνη μουσική, τραγουδιέται και παίζεται στη φυσική και όχι στη συγκερασμένη κλίμακα, ... έχουμε και διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου.», βλ. Karl Nef "Einführung in die Musikgeschichte" 1919 και ελληνική έκδοση «Ιστορία της Μουσικής», μετ. Φ. Ανωγειανάκη, με πρόλογο Μαν. Καλομοίρη, σελ. 550-553, έκδ. «Ν. Βότσης», Αθήνα 1985., και επίσης παρακάτω τη σημ. 66 **σελ. 49** της παρούσας μελέτης μας.

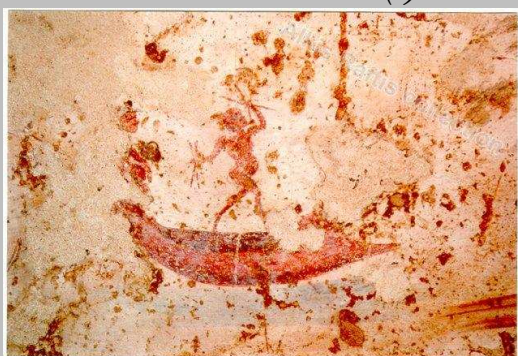
⁹¹ Για την αδιάκοπη συνέχεια της ελληνικής μουσικής, μ' όλη τη φυσιολογική εξέλιξη που αυτονόητα υποδηλώνει η συνεχής ροή... εκτός κι αν ταυτότητα σημαίνει, για τον... νευρωτικό δυτικό νου, στατικότητα (θανάτου), είναι χαρακτηριστικό αυτό που αναφέρει ο Wellesz :

απόψεις σχετικά με την αντιστοιχισή τους. Δηλαδή, πρώτος ήχος=Δώριος, ήχος δεύτερος=Λύδιος, ήχος τρίτος=Φρύγιος και ήχος τέταρτος=Μιξολύδιος. Κύρια παρατήρηση σχετικά με το πολυειδές των αρμονιών, είναι ότι θεμελιώδες γνώρισμα της ελληνικής μουσικής είναι η **πολυηχία** και η **πολυρυθμία**, όπως φάνηκε άλλωστε παραπάνω, και η με βάση τα τρία γένη κατάταξη των τρόπων-ηχών της. Συνεπώς, αναφράνεται πρόδηλα η διαφυγή από το άκομπο πρότυπο του «μαύρο-άσπρο», του «ματζόρε-μινόρε», και η αισθαντική αντιμετώπιση του Κόσμου με τη χρήση των **μικροδιαστημάτων**, σε αντιδιαστολή με την πρακτική του τόνου-ημιτόνιου του συγκερασμένου συστήματος⁹². Επιπροσθέτως, στο σημείο αυτό

“Byzantine musical theory did not have any development of its own after the essence of Neoplatonic philosophy had been assimilated to the doctrine of Pseudo-Dionysius at the end of the fifth or the beginning of the sixth century”. Βλ. Egon Wellesz “A history of byzantine Music and Hymnography”, σελ. 60, Oxford Clarendon Press, 1998

⁹² Φυσικά, η χρήση μικροδιαστημάτων δεν είναι κατ’ αποκλειστικότητα γνώρισμα της ελληνικής μουσικής. Θυμίζω ότι πολλά έχουν λεχθεί για την εν γένει ινδοευρωπαϊκή προέλευση του ελληνικού πολιτισμού. Δεν υπεισέρχομαι σε σχολιασμό αυτής της θέσης. Οφείλω, όμως, εδώ να υπενθυμίσω ότι η ινδική μουσική είναι κι αυτή μονόφωνη, ότι οι Ινδοί έχουν περίπλοκη και μεγάλη ρυθμική ποικιλία και, επιπλέον, ότι χρησιμοποιούν στη μουσική τους διαστήματα κατά πολύ μικρότερα του ημιτονίου. Η ινδική διαίρεση της κλίμακας σε 22 **σρούτι**, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της μουσικής θεώρησης των πραγμάτων, καθότι το ένα σρούτι αντιστοιχεί σε περίπου 1/4 του τόνου. Αν το ημιτόνιο του δυτικοευρωπαϊκού τόνου αντιστοιχεί σε 6 κόμματα της βυζαντινής μουσικής, φαντάζεται εύκολα κανείς τι διάστημα υποδηλώνεται με το 1/4 του τόνου. Συνεπώς, είναι πρόδηλα δυσχερής η σημειογράφηση ΚΑΙ της ινδικής μουσικής σε δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία. Η (ινδική) μουσική ακρίβεια δέχεται, προφανέστατα, μεγάλο πλήγμα κατά τη μεταφορά της σ’ αυτό το παρασημαντικό (δυτικό) σύστημα. Η ινδική μουσική, όπως και κάθε άλλη παρόμοια μουσική, αλλά και η ίδια η δυτικοευρωπαϊκή μουσική, **ανήκουν** η καθεμιά τους αποκλειστικά στα σημειογραφικά τους συστήματα. Δεν νοείται καθηγεμονία ενός συστήματος επί των άλλων, όπως αποικιοκρατικά βλέπουμε να πράττει και να πολιτεύεται το δυτικοευρωπαϊκό σύστημα, αφού του επιτρέπουν, ομολογουμένως, οι εγχώριες κουλτούρες να κινηθεί έτσι. Μόνο τα κοινά πεδία εντός των μουσικών πολιτισμικών διαφορών μπορούν και να παρασημανθούν με ένα κοινό σημειογραφικό σύστημα. Είναι άκρως αντιεπιστημονικό, σε μια αυτοδιαφημιζόμενη επιστημονική, δήθεν, εποχή, να παραγνωρίζονται όλα τα ιδιαίτερα στοιχεία που συνιστούν ένα πολιτισμικό ολοκλήρωμα και να επιβάλλεται, αντιεπιστημονικά, ένας απίστευτος παραμορφωτικός οδοστρωτήρας. Αναφορικά με τη «μανία» των ελλήνων σχετικά με τα μικροδιαστήματα, αλλά και εν γένει κάθε είδους διάστημα, είναι σπουδαίας κρίνω, σημασίας η δήλωση του S. Franchi, ο οποίος, ούτε λίγο ούτε πολύ, αναφέρει ότι η τάση αυτή των ελλήνων μουσικών και θεωρητικών της μουσικής στη μελέτη των (μικρο)διαστημάτων, προσδιάζει άριστα με το σύγχρονο επιστημονικό πνεύμα και την εξέλιξη της επιστήμης : άλλος ένας λόγος, που στηρίζει τη θέση μας περί επιστημονικότητας, στη παρούσα μελέτη. Ο ιταλός μελετητής λέει επί λέξει : «La stessa determinazione di questi intervalli risale ai Greci. Il loro spirito critico e

και αναφορικά με τις μεταγραφές των αρχαίων μουσικών κειμένων, θα πρέπει ο μεταγράφων να έχει υπόψη του τις πορείες των ήχων κατά το δια τεσσάρων ή δια πέντε σύστημα της μουσικής μας, διότι σε αντίθεση περίπτωση θα ομιλεί συνέχεια περί μετατροπιών και διαφορετικών «αρμονιών», απέχοντας παρασάγγας από το πνεύμα του συνθέτη και θα προσπαθεί, αλλοιώνοντας την ιδιομορφία της ελληνικής μουσικής, να εφαρμόσει τη θεωρία της κοραϊκής μετακένωσης, συσκοτίζοντας... «διαφωτιστικά» τη φύση των πραγμάτων⁹³. Όπως προκύπτει λοιπόν, είναι καταστροφικό και της αδαημοσύνης μέγιστο όριο να εκτελείται η... ελληνική (δηλαδή η λεγομένη παραδοσιακή) μουσική στα ωδεία συνοδεία...πιάνου (!), και να ακούγονται, δημοσία,



«εμβριθέστατες» απόψεις μουσικολογιότατων περί ανυπαρξίας μικροδιαστημάτων (!!!) -λησμονώντας παντελώς και τις εξεζητημένες, ίσως, για πολλούς προσπάθειες των Πυθαγορείων για τον

καθαρισμό και του ελάχιστου διαστήματος...-στην ελληνική μουσική!!! Και για να μην παρεξηγηθώ, ομιλώ πάντα για την ιδιοσυστασία, την ιδιοπροσωπία, το παραδοσιακό στοιχείο, της ελληνικής μουσικής και όχι για την καθόλα νόμιμη και εκπληκτική χρήση, εκ μέρους της, αλλογενών συστημάτων, σημειογραφιών, ήχων, διαστημάτων, ρυθμών. Το παράδειγμα

metodico, che li pone come grandi antesignati della scienza moderna, si affermò con particolare sottigliezza nel campo acustico. Non si limitarono a studiare il suono in sé e per sé, ma indagarono acutamente le differenze di altezze fra i suoni, elaborando esaurienti dottrine sugli intervalli e sui rapporti numerici e fisici ai quali si possono ridurre.»(οι υπογραμμίσεις δικές μου), βλ. Συλλογικός τόμος: *“Storia e Civiltà dei Greci”*, direttore R.B. Bandinelli, *“La crisi della polis”*, arte, religione, musica. σελ. 623, Ed. Bompiani, 1979, ²1990..

⁹³Εύκολα αντιληπτά τα παραπάνω από τον δυτικό μελετητή : «...questi [i popoli europei]infatti hanno sviluppato una pratica musicale essenzialmente polifonica e armonica ed un sistema dominato da gli intervalli di terza, mentre gli orientali, come i Greci, ponevano l'accento sulla melodia, praticavano l'omofonia e fondavano il loro sistema sugli intervalli di quarta e di quinta.» (οι υπογραμμίσεις δικές μου), βλ. ενθ.αν.σελ. 623.

της θεϊκότητας ενός Μάνου Χατζιδάκι, θα αρκούσε για να αποστομώσει, στο διηνεκές, ρυπαρά στόματα εθναμυντόρων και ανουνεχών παραδοσιοκρατών.

Στη συνάφεια αυτή επιθυμώ, σχετικά με τις τρέχουσες, μοδάτες και απολύτου χαρακτήρα διατυπούμενες απόψεις, περί ανατολικής προελεύσεως επιρροών της ελληνικής μουσικής, τις οποίες δεν αποφεύγει μάλιστα κι ο Westna εκφράσει για εν γένει το ελληνικό πολιτισμικό



παράδειγμα, κυρίως σε άλλο βιβλίο του, και που κύριο επιχείρημά τους είναι το τροπικό σύστημα της ελληνικής μουσικής, το τετράχορδο και η ύπαρξη των μικροδιαστημάτων, και οι οποίες θέλουν

τον Απόλλωνα να μην παίζει αμάδες με την αδελφή του στο πάμφωτο περιβάλλον της Δήλου, στα στενοσόκακα με τα ανισόπεδα σκαλιά του νησιωτισμού της υπάρξεώς μας, αλλά να προβαίνει, εν πλήρει εξαρτήσει θηριώδους κυνηγού, από την αχυρένια του καλύβη σε μια φυλή, κατά μεσανατολική κυριότατη ίσως και αφρικανική μεριά, να τονίσω π.χ. ότι οι Άραβες στερούνται παρασημαντικού συστήματος μέχρι τουλάχιστον το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα ! Πάραθέτω ιστορική, μεταξύ πολλών υπαρκτών άλλων, μαρτυρία, η οποία αφορά σε μέγιστο δίδασκαλο και μελιστή της ελληνικής (συμπεριλαμβανομένης και της εκκλησιαστικής, φυσικά) μουσικής, τον Πέτρο Λαμπαδάριο, τον αποκαλούμενο και «χισίζ Πέτρο», δηλαδή «κλέφτη Πέτρο» : «Έω 1770 αφίκοντο

εκ Περσίας εις Κων/πολιν τρεις οθωμανοί χανεντέδες φέροντες μουσούργημα αυτών, όπερ προϋτίθεντο να ψάλωσι το πρώτον ενώπιον του Σουλτάνου Χαμίτ του Α' την ημέραν του Βαϊραμίου. Επειδή δε τούτο έθιγε την φιλοτιμίαν των αυλικών μουσικών και των άλλων εμπείρων μουσικών της βασιλεύουσας, εξήτησαν τας περί τούτου οδηγίας του Πέτρου, όστις κατέσχε το άσμα δια του επομένου τεχνάσματος : τους τρεις ξένους μουσικούς προσεκάλεσαν εις γεύμα οι δερβισαι αυτού εν Πέρραν Τεκκέ, διαιρεθέντες εις τρεις τάξεις κατά τους εκατών βαθμούς. Η μία τάξις... παρεκάλεσεν αυτούς να τραγωδήσωσι... το άσμα. Η παράκλησις των δερβισών εισηκούσθη, ο δε Πέτρος εν καταλλήλῳ θέσει κεκρυμμένος ών υπέκλεπτε δια της μουσικής παρασημαντικής το άσμα. ... ο Πέτρος, αφού έγραψεν επί του χάρτου το τρις ψαλέν άσμα, εφάνη ερχόμενος εκ του προαυλίου του Τεκκέ προς την αίθουσαν του συμποσίου... Μετά τας ειθισμένας συστάσεις, εψάλη και πάλιν το άσμα υπό των ξένων μουσικών προς ευχαρίστησιν και του ρωμαίου διδασκάλου των δερβισών. Άλλ' ο Πέτρος τότε σοβαρώς παρετήρησεν ότι το ψαλέν άσμα είναι έργον του, όπερ αναμφιβόλως μαθητή τις αυτού εκ των διεσπαρμένων εις Αραβίαν και Περσίαν εδίδαξεν εις τους παρισταμένους μελωδούς, ουχί όμως πιστώσ και ακριβώς. Επί τούτω οι τρεις ξένοι ισχυρίζονται ότι το άσμα είναι έργον αυτών, μελισθέν κατόπιν μεγάλων κόπων, ο δε Πέτρος ψάλλει αυτό ως ίδιον έργον προς πανδουρίδα εκ χειρογράφου, το οποίον εξάγει εκ του θυλακίου αυτού. Τότε σοβαρά επεγένετο λογομαχία, καθ' ήν εις των τριών ξένων μελωδών κατέθραυσεν εν οργή την πανδουρίδα του Πέτρου, έτερος δε εξ αυτών γινώσκων ότι οι Έλληνες μουσικοί έχουσι γραπτήν μουσικήν, και εννοήσας τον δόλον, ώρμησε να φρονεύση δια του εγχειριδίου αυτού τον Πέτρον.»⁹⁴. Στο ίδιο, πάλι, κείμενο αναφέρεται για τον Πέτρο ότι «... Θεωρείται ο ευεργετήσας και

⁹⁴ Βλ. Πέτρον Πελοποννησίου, ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΟΝ ΚΑΤΑΒΑΣΙΩΝ, σελ. 223 κ.εξ., εκδ. Κουλτούρα, 1982.

την Αρμενικήν μουσικήν, άτε διδάξας εις τον Πρωτοφάλην...
τον τρόπον γραφής των μουσικών μελών, χρήσιν ποιησάμενος
 των σημείων της μαρτυρικής ποσότητος των τριών γενών της
ημετέρας αρχαίας μεθόδου δια την των φθόγγων της μουσικής
 κλίμακος Παράλλαγην, ην φυλάττουσιν οι Αρμένιοι ως
 πολύτιμον κτήμα... και ασχολούνται εις το να καταρτίσωσιν
 ιδίαν μουσικήν γραφήν». Επίσης : «... διότι ό,τι εκείνοι επί
 μακρόν μοχθούντες εμέλιζον, αυτός άπαξ ακούων ψαλλόμενον
 είχε την δεξιότητα αμέσως να κλέπτη αυτό δια της γραφής...».

Αναμενόμενο είναι να σπεύσει κάποιος και να αντικρούσει
 τα εδώ δηλούμενα ως προϊόντα τυφλού... εθνικισμού και
 εθνικής αλαζονείας και, επιπλέον, ως δεδομένα που δεν
 επιμαρτυρούνται εξωγενώς, από μια ουδέτερη, ας πούμε, πηγή.
 Άσχημο πράγμα η προπέτεια αν δεν στηρίζεται σε μια...
 οικεία αγάπη και δεν είναι διαποτισμένη πρώτα από την
 ΑΙΣΘΗΣΗ που γεννά η ΜΕΤΟΧΗ σε κάτι, κι έπειτα από την
 Αμφιβολία, που είναι ο βαρκάρης για το Πέρα. Ας δούμε,
 λοιπόν, τί αναφέρει ο Habib Hassan Touma στο βιβλίο του “*Die
 Musik der Araber*”, ώστε να κάνουμε τις απαραίτητες συγκρίσεις
 και συνδέσεις (μεταφράζω) : «Δεν ήταν νωρίτερα από το δεύτερο
μισό του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20^{ου} που ορισμένοι
 άραβες μουσικοί επιχείρησαν να σημειογραφήσουν τη μουσική
τους. Σε αναφορά προς τη δυτικοευρωπαϊκή μουσική
 σημειογραφία [παρασημαντική], έδωσαν αντίστοιχες ονομασίες
 στους φθόγγους, ακόμη κι όταν η Δυτική μέθοδος
 σημειογραφίας είναι από πολλές απόψεις ανακριβής και
ακατάλληλη για τη μεταγραφή της αραβικής μουσικής»⁹⁵. Το
 ίδιο ακριβώς ισχύει και για την απόπειρα να σημειογραφηθεί,
 στο σύστημα της δυτικής σημειογραφίας, η ελληνική μουσική.
 Όχι πως είναι δήθεν αθέμιτο και ανίερο. Οι λόγοι αυτής της
 αδυναμίας είναι εντελώς πρακτικοί και έχουν επιστημονική

⁹⁵ Βλ. Habib Hassan Touma “*The music of the Arabs*”, (αγγλ. Έκδοση), σελ. 18, ed. Amadeus Press, 1996.

βάση, αν μ' αυτό εννοούμε την ακριβή περιγραφή και απόδοση του αντικειμένου μας. Την πιστή εφαρμογή του. Πώς να σημειογραφήσει κανείς στη δυτική σημειογραφία ανύπαρκτους γι αυτήν τόνους, ανύπαρκτα διαστήματα, ανύπαρκτους ήχους, ανύπαρκτα γένη ; Ή θα αλλοιώσει το ίδιο το σύστημά της παρεμβάινοντας δυναμικά, ώστε να απεικονίσει τα σε αυτήν ανύπαρκτα πράγματα, ή θα την εγκαταλείψει, καταφεύγοντας σε συστήματα, που εκ φύσεως μπορούν να τα αποδώσουν σημειογραφικά. Μα κι αν, ακόμη περισσότερο, κατορθώσει αυτή τη μεταγραφή σε ένα άλλο μουσικό σύστημα, που αδυνατεί από τη φύση του να τη μεταγράψει, πώς θα τραγουδήσει ή θα «παίξει» τα σημειογραφούμενα στα όργανα εκείνα τα οποία στηρίζουν αυτό το σύστημα και αποτελούν σπλάγχνο από τα σπλάχνα του ; Θα πρέπει να κατασκευάσει άλλου είδους πιάνα, ας πούμε, ή άλλου είδους κιθάρες και γενικά άλλου είδους όργανα, αντικαθιστώντας ακριβώς εκείνα που αντιπροσωπεύουν το συγκεκριμένο σύστημα της δυτικής μουσικής⁹⁶. Δεν θα αντιμετώπιζε πρόβλημα με τα βιολιά, μολαταύτα, και με κάθε άλλο όργανο ενταγμένο στη δυτική μουσική παράδοση, που έχει εκ φύσεως τη δυνατότητα απόδοσης των μικροδιαστημάτων και κλιμάκων της ελληνικής μουσικής⁹⁷.

⁹⁶ Χωρίς μισόλογα και περιθώρια φρενοφιλολογημάτων η παρατήρηση του Karl Nef : «Οι βυζαντινές κλίμακες έχουν μείζονες τόνους, ελάσσονες τόνους και ελάχιστους τόνους. Πλησιάζουν δηλ.περισσότερο προς τη **φυσική κλίμακα** και όχι τη **συγκεκριμένη μείζονα ή ελάσσονα**», βλ. Karl Nef "*Einführung in die Musikgeschichte*" 1919 και ελληνική έκδοση «*Ιστορία της Μουσικής*», μετ. Φ. Ανωγειανάκη, με πρόλογο Μαν. Καλομοίρη, σελ.69, έκδ. «Ν. Βότσης», Αθήνα 1985

⁹⁷ Είναι χαρακτηριστικό αυτό που επισημαίνει ο Egon Wellesz, ο οποίος, σημειωτέον, παρουσιάζεται αρκετά μετριοπαθής, αναφορικά με τη ριζική αδυναμία της δυτικής παρασημαντικής να φιλοξενήσει (πιστά) τα μελωρηγμένα της ελληνικής μουσικής, πλην, θαέλεγαωστόσοεμφατικά, τωνμελωδιώνκαισυνθέσεωνπουαφορούνειδικάστοντρίτοήχοτης «βυζαντινής» μουσικής, τον και Δώριο της αρχαιοελληνικής μας μουσικής παράδοσης : "From this exposition of the system of musical notation and theory the reader may have concluded that the transcription of the music into our modern staff notation is a complicated task". Βλ. Egon Wellesz "*A history of byzantine Music and Hymnography*", σελ. 311, Oxford Clarendon Press, 1998. Ο Egon Wellesz, στα πλαίσια του παραπάνω παραθέματος, αναφέρεται, επιπροσθέτως, και στη τεράστια δυσκολία που παρουσιάζει η αποκρυπτογράφηση του συντετμημένου

Αυτά τα ολίγα, και ας κρατήσουμε στο νου τί αναφέραμε λίγο πριν για τη διδασκαλία της ελληνικής (παραδοσιακής) μουσικής συνοδεία πιάνου⁹⁸, αφού κι ο άραβας μελετητής και πανεπιστημιακός μιλώντας για την οικεία του μουσική αναφέρει, πλην της σημειογραφικής ακαταλληλότητας του δυτικού συστήματος γραφής⁹⁹, μεταξύ πολλών άλλων ότι : «Οι μουσικοί ήταν αναγκασμένοι να κατανοήσουν ποιος φθόγγος του αραβικού συστήματος αντιστοιχούσε σε ποιον του δυτικοευρωπαϊκού... Όμως, η τονικότητα του γαλκῆ δεν έχει καμία απολύτως σχέση με το **απόλυτο τονικό ύψος** του σολ [G], διότι η **αραβική μουσική δεν σημειογραφήθηκε ποτέ σε**

συστήματος της μουσικής μας γραφής, που ίσχυε πριν την αναλυτική σημειογραφική επέμβαση των τριών διδασκάλων τον 19^ο αιώνα. Ο Wellesz θεωρεί το ζήτημα λυμένο σε κάποια σημεία του, δηλαδή σε ό,τι αφορά τα μελωρηγήματα της μέσης και ύστερης βυζαντινής παρασημαντικής. Το θέμα παρουσιάζει, κάποτε, ανυπέρβλητες δυσκολίες και σε ό,τι με αφορά θα τόνιζα, με έμφαση, πως μόνο η εξηγητική παρέμβαση του Σίμωνος Καρά μπορεί να αποτελέσει ασφαλή οδηγό για την ανάλυση της συντετμημένης βυζαντινής παρασημαντικής και να παράσχει την πολυθρύλητη «**Κλειδα**» που θα ανοίξει ... «όλα» τα μουσικά μας μυστήρια. Ωστόσο, κι έτσι ακόμη, με πολλά θέματα να εξακολουθούν να παραμένουν, ανοιχτά, καθώς οι αντιγνωμίες ούτε εδώ λείπουν και οι διαφορετικές τοποθετήσεις έναντι συγκεκριμένων προβλημάτων είναι δεδομένες. Η ασφαλής μέθοδος, μάλιστα, κρίνω πως είναι να εισέλθει κανείς ΒΙΩΜΑΤΙΚΑ στους σταθερούς εθισμούς (π.χ. τις λεγόμενες «θέσεις» κ.α. της μουσικής μας πρακτικής) που μοιάζει να έχει (όχι αφιλοσόφητα, θα τολμούσα να πω, κι ας φαίνεται το αντίθετο, δηλαδή μια ανέμπνευστη και σκληροπυρηνική στερεοτυπία...) το «βυζαντινό» μέλος και, με βάση αυτή τη βιωματικότητα, αλλά και διαισθητικά... βάσει αυτών τούτων των εμβιώσεων, να επιχειρήσει να ανιχνεύσει τα μυστήρια του παλαιογραφικού συντετμημένου μουσικού μας συστήματος, όπως υπήρχε πριν τον 19^ο αιώνα. Η αισιοδοξία και ευκολία με την οποία αντιμετωπίζει ο Wellesz τα πράγματα, μαρτυρεί σχετική άγνοια και επιτολαιότητα, κυρίως, μιας φυσικής ανοικειότητα με τα σε μας αυτονόητα ημέτερα... Απορώ, δηλαδή, πώς και τί θα εκτελούσε ο δυτικός μουσικός αν διάβαζε το μεταγραφμένο στη σημειογραφία του «βυζαντινό» μέλος, όταν θα έπρεπε να εκτελέσει τα κρατήματα, τσακίσματα, τις βαρείες, όλα τα πνεύματα και τις χειρονομίες γενικά, που τόσο ανώδυνα αναφέρει ο ίδιος ο Wellesz στο βιβλίο του (βλ. ενθ.αν. σελ.312-324).

⁹⁸ Γενικότερα περί της απίστευτης συγχύσεως που επικρατεί μεταξύ των μελετητών, σχετικά με την ερμηνεία και απόδοση και των απλούστερων και αυτονόητων θεμάτων της καθ' ημάς μουσικής, βλ. και Κ.Α. Ψάχου, «**Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής**», σελ. 246-247 εκδ. Διόνυσος, Αθήνα, 1978. Χαρακτηριστική η φράση : «... το οποίο και πρωτοετείς της Βυζαντινής μουσικής σπουδαστάι δύνανται να πράξωσι...»

⁹⁹ Για την προβληματικότητα της μεταγραφής στη δυτική παρασημαντική, σχηματίζει κανείς μια καλή εντύπωση από τα αναφερόμενα στο Μ. Λ. West «**Αρχαία Ελληνική Μουσική**», σελ. 16 και 187, μετ. Στάθης Κομνηνός, εκδ. Πάπυρος. Η αυθαίρεσία κι ο αυτοσχεδισμός, μια που αποκλείουν οι μελετητές την οργανική συνέχεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής : τη «βυζαντινή» μουσική και στερούνται, παράλληλα, τη βιωματική σχέση μαζί της, μοιάζουν μονόδρομος ολισθηρός και, ενίοτε, άγονος.

απόλυτα τονικά ύψη, όπως εκείνα με τα οποία είμαστε εξοικειωμένοι στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική. Η πραγματική τονικότητα μπορεί να αποκλίνει από τη σημειωγραφημένη κατά μία Τετάρτη (διάστημα τετάρτης), είτε ανωδικά είτε καθοδικά¹⁰⁰. Τέλος, ο ίδιος πάλι αναφέρει ότι μέχρι και τον 19^ο αιώνα δεν υπήρξε κάποιο αυθεντικό και πρωτότυπο θεωρητικό μουσικό έργο, στο πεδίο της αραβικής μουσικής θεωρίας, που να ανασυστήνει δημιουργικά την αραβική μουσική¹⁰¹. Παραδέχεται, έμμεσα ή άμεσα, υποτονικά ή μη, δειλά και συγκεκαλυμμένα ή όχι, τη βυζαντινή¹⁰² (και περσική επιρροή), όταν αναφέρει τη μουσική διείσδυση των βυζαντινών στην αραβική χερσόνησο, που δεν ήταν και «απόλυτα» αλλοιωτική, όπως λέει, του εγχώριου αραβικού τραγουδιού, έτσι ώστε να αντιλαμβανόμαστε, με βεβαιότητα, από το παραπάνω επίρρημα, την έκτασή της¹⁰³. Μάλιστα, αναφέρει τη διαίρεση της κλίμακας σε 17 τμήματα, για τα οποία χρησιμοποιεί τους όρους «λείμματα» και «κόμματα» ! Δεν παραθέτω αντίστοιχες ημεδαπές προσπάθειες εκπόνησης ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ της μουσικής μας, τις λεγόμενες «παπαδικές» των βυζαντινών. Βρίθουν. Και αν θέλει κανείς να πάει παραπίσω, ουδέν πρόβλημα. Ας κοιτάξει τις θεωρητικές μελέτες του Διονυσίου Αλικαρνασσεύς, τους πυθαγορείους και το υπόλοιπο σμήνος των ελλήνων θεωρητικών. Για την «απολυτοποιημένη»

¹⁰⁰ Βλ. ενθ. αν. σελ 18.

¹⁰¹ Βλ. ενθ. αν. σελ 19.

¹⁰² Χαρακτηριστική η απόφαση του Franchi: «... gran parte della teoria ed anche della pratica musicale greca furono assimilate dai Persiani, dai Turchi, dagli Abissini e soprattutto dagli Arabi. Si può dire, anzi, che questi popoli siano rimasti assai più vicini alla musica della Grecia classica di quanto non lo siano stati i popoli europei.» (οι υπογραμμίσεις δικές μου), βλ. Συλλογικός τόμος: *“Storia e Civiltà dei Greci”*, direttore R.B. Bandinelli, *“La crisi della polis”*, arte, religione, musica. σελ. 623, Ed. Bompiani, 1979, ²1990. Νομίζω ότι, με μια επιτόλαιη έστω ιστορική επισκόπηση των γεγονότων που αφορούν τις σχέσεις μας μ’ αυτούς τους ανατολικούς λαούς, καθίσταται προφανές ότι στο πολυσυζητημένο θέμα των επιρροών, αυτοί που παίζουν τον καταλυτικό και ηγεμονικό ρόλο είναι οι Έλληνες, που μπορεί μεν, κάποτε, να αντιδανείζονται, ωστόσο το πράττουν ακριβώς διότι έχουν, κάποτε άλλοτε, δανείσει πρώτοι. Περισσότερο και από αυτή καθαυτή τη μουσικολογική έρευνα, νομίζω ότι είναι η ιστορική καθαρά έρευνα που μπορεί ευκολότερα και εγκυρότερα να ξεκαθαρίσει αυτό το ζήτημα.

¹⁰³ Βλ. ενθ. αν. σελ 6.

καθιέρωση και περιωπή του γραπτού σημειογραφικού μας συστήματος είναι πολύ χαρακτηριστικός ο κανών της εν Λαοδικεία Συνόδου, που αφορά στους ψάλτες και την ψαλτική, όπου ορίζεται το ακόλουθο : «Περί του μη δειν, πλην των κανονικῶν ψαλτῶν, των ἐπὶ τον ἄμβονα ἀναβαινόντων και ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων, ἐτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν ἐκκλησίᾳ»¹⁰⁴ (οι υπογραμμίσεις δικές μου). Συνηγορεῖ σ' αὐτό κι ο Μεγ. Βασίλειος, ὅταν κάνει λόγο περὶ «καλῶς ἐξησκημένων» ψαλτῶν, που ἀπαιτεῖ νὰ ὑπάρχουν στη λατρεία¹⁰⁵. Μολαταῦτα, ἀς κρατήσουμε, ὁμῶς, γιὰ ἀκόμη μια φορὰ, στο νου μας τὴν ορολογία που χρησιμοποιεῖ ο ἄραβας μουσικολόγος. Εἶναι ἀρκούντως δηλωτικὴ. Για νὰ ἐπανέλθω στο προκείμενο, μετὰ ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀναγκασία παρέκβαση, ἐπισημαίνω πῶς στη συνέχεια θὰ ἀναφερθούμε σε δύο παρασημαντικὰ συστήματα τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς. Ωστόσο, δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ παρασιωπήσει τὸ γεγονὸς ὅτι ὑπάρχουν δάνεια, ἀντιδάνεια καὶ ἐξόφθαλμες–ἐνδεχομένως κατὰ τὸ φαινόμενον–ταυτίσεις. Ὅμως, οφείλουμε νὰ εἴμαστε ἰδιαίτερα ἐφρεκτικοὶ στὴν ἐξαγωγή συμπερασμάτων, συγκρατημένοι καὶ ὁπωσδήποτε νὰ ἀποφεύγουμε μιὰν ἄκριτη ἀποδοχὴ ἀπόψεων καὶ γενικῶν θεωρήσεων.

Τὸ ζήτημα τῶν ἀνατολικῶν επιρροῶν τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ εἶναι τεράστιο καὶ ἀπαιτεῖ συνάμα καὶ εἰδικό εξοπλισμὸ γιὰ τὴ λύση τοῦ¹⁰⁶. Δὲν εἶναι νερά που κολυμπᾷ

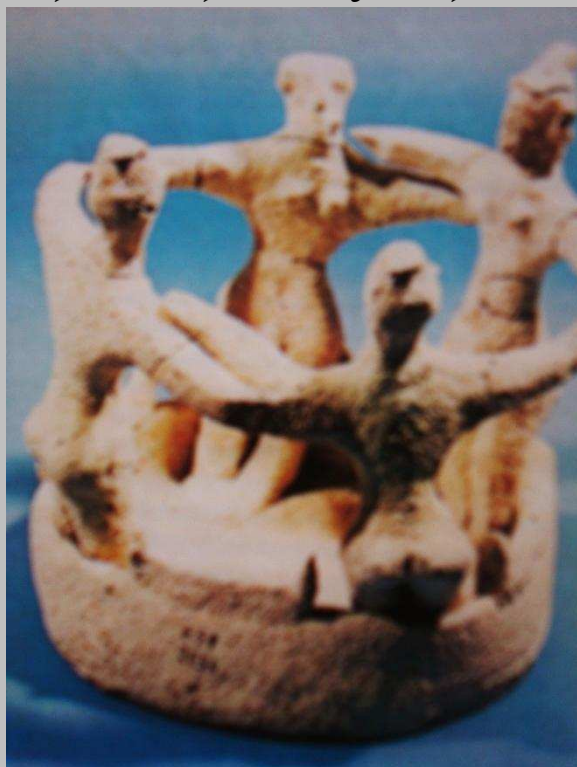
¹⁰⁴ Βλ. Κανὼν 55

¹⁰⁵ Βλ. P.G.55, 328.

¹⁰⁶ Τὴ συνέχεια τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, διὰ τοῦ Βυζαντίου, δηλώνει ἀπερίφραστα κι ὁ Karl Nef, μολονότι ἀναγνωρίζει σ' αὐτὴν ἀνατολικὲς ἐπιδράσεις : «Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ, που ὅπως εἴπαμε ἀποτελεῖ μιὰ υπέροχη σύζευξη ἀρχαίων ἐλληνικῶν στοιχείων καὶ ἀνατολικῶν ἐπιδράσεων, εἶταν καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι μονόφωνη», βλ. Karl Nef «*Einführung in die Musikgeschichte*» 1919 καὶ ἐλληνικὴ ἐκδόση «*Ιστορία τῆς Μουσικῆς*», μετ. Φ. Ἀναγειαυτάκη, με πρόλογο Μαν. Καλομοίρη, σελ.67, ἐκδ. «Ν. Βότσης», Ἀθήνα 1985.

άνετα κάποιος δίχως την αρματωσιά, τουλάχιστον, τριών ανατολικών γλωσσών και επαρκέστατη γνώση του πολιτισμού που αυτές εκπροσωπούν. Εν τούτοις, θα ήθελα να παραθέσω, στοιχειωδώς και ενδεικτικά, ένα παράδειγμα μέσα από το οποίο διαφαίνεται ίσως το αβασάνιστο των επιχειρημάτων. Αν ο σύγχρονος «ανατολιστής» λησμονώντας ότι η αραβική λέξη για το χωριό, για την κώμη, είναι *كُورَة* (κάρια), επιχειρήσει να υποστηρίξει, μέσω της ευρύτατα διαδεδομένης–συνεπείας της ελληνοιστικής εποχής...– στους αραβικούς αγροτικούς πληθυσμούς λέξης *كُومَة* (κώμ, κούμ), της δημοτικής αραβικής, η οποία απαντά ιδιαίτερα σε περιοχές της Άνω Αιγύπτου, ότι η λέξη «κώμη» συνιστά ελληνικό δάνειο, ή αν η ελληνική λέξη λιμάνι, η οποία σημειωτέον εμπεριέχει το υγρό σύμφωνο λ του άλς, αλός, αλίπλαγκτος, αλίπληκτος, συνιστά αναγραμματισμό της αντίστοιχης εβραϊκής *נַחַל* (ναχάλ), σε αντίθεση με το [καθαρά] εβραϊκό... *יָם* (γιάμ) για τη θάλασσα, τότε τι απαντάμε;... Ως φαίνεται, τα πεδία είναι πυρίκαυστα και σεισμογενή και γι αυτό απαιτούν δυνατές κινήμες και πολυόμματα πρόσωπα, κύκλω του ΠΙΡΑΤΜΑΤΟΣ, του ερευνητικού πεδίου δηλονότι, περιστάμενα.

Αν τα παραπάνω υποδηλώνουν μια σχηματικότατη παρουσίαση των φαινομένων της ελληνικής μουσικής, η



αναφορά μου στη μελωδία θα είναι κάτι περισσότερο από σχηματική: σχεδόν ανύπαρκτη.

Παρακάμπτοντας πλήθος στοιχεία, θα ήθελα να πω ότι, με βάση τα σωζόμενα μουσικά αποσπάσματα, τη μουσική παραγωγή του λεγόμενου Βυζαντίου, η οποία φτάνει διχώς ως τις μέρες μας, και, πρωτίστως, με οπλισμό το αυταπόδεικτο που κομίζει η κυτταρική μας γνώση, βασικό γνώρισμα της

δομήσεως της μελωδίας είναι η αποφυγή, μέχρις εσχάτων, οποιασδήποτε εκζητήσεως, οποιασδήποτε τεχνητής, θα έλεγε κανείς, εξάρσεως κι ο στροβιλισμός και η περιδίνεσή της με απολύτως δωρικά μικρά βηματάκια, τα οποία διασώζουν, μουσικά, την αισθητική των δωρικών κιονόκρανων, που επαξίως εκπροσωπούν οι [δωρικοί] τρίτοι ήχοι (της βυζαντινής μουσικής), και που συνιστούν διαχρονική αισθητική κατηγορία για την ελληνική τέχνη εν γένει¹⁰⁷. Δεν είναι τυχαίο αυτό που ο West αναφέρει στο προμνημονευθέν βιβλίο του: «Από 2.200 περίπου αλληλουχίες φθόγγων στα δημοσιευμένα κείμενα, λίγο περισσότερες από χίλιες, ή το 47%, δείχνουν να κινούνται προς την παρακείμενη βαθμίδα της κλίμακας κι αυτή η υπεροχή, εμφανίζεται, με συνέπεια, σε κάθε απόσπασμα

¹⁰⁷ Ο Πλάτωνας στον *Λάχη* 188d τονίζει εντονότατα την απaráμλλη ηθική αξία του δωρίου τρόπου και αποφαίνεται πως αυτός συνιστά τον αληθινό ελληνικό τρόπο ! Ο δώριος τρόπος εξεικονίζει λεπτομερώς την κοσμική ψυχή, και συνεπώς, το ήθος που υποδηλώνει αρμόζει άριστα στην παιδευτική διαδικασία. Βλ. και Ed. Lippman "*Musical Thought in Ancient Greece*", σελ.91 Columbia University Press, 1964.

διάρκειας μεγαλύτερης από κάποια ορισμένα μέτρα. Στο 19% η κίνηση γίνεται προς τη δεύτερη πλησιέστερη βαθμίδα και στο 12% σε μια βαθμίδα πιο απόμακρη. Σε ένα άλλο 22% ο φθόγγος παραμένει ο ίδιος.» (οι υπογραμμίσεις δικές μου). Αναφορικά, μάλιστα, με αυτό το τελευταίο, μνημονεύω, επίσης στη συνάφεια αυτή, την σ' όλο της το μεγαλείο, κυριαρχία του ίσου, της ισότητας, που οι Βυζαντινοί θεωρούσαν ως «πρώτον τη τε φύσει και θέσει», αφού όπως διαβάζουμε σε μια παλιά **παπαδική**: «Αρχή, μέση, τέλος και σύστημα πάντων των σημαδίων της μουσικής τέχνης το ίσον εστί χωρίς γαρ τούτου ου κατορθούται φωνή»¹⁰⁸. Η αισθητική αυτή κατηγορία της λιτότητας, του ολίγου και ακριβούς του ποιητή, ο οποίος μας υπενθυμίζει ότι: «η μεγάλη τέχνη βρίσκεται οπουδήποτε ο άνθρωπος κατορθώνει ν' αναγνωρίζει τον εαυτό του και να τον εκφράζει με πληρότητα μες στο ελάχιστο»¹⁰⁹, απολεσμένη βαθιά μέσα στα πλαίσια της σύγχρονης κακοτεχνίας, με αποκορύφωση το διαρκή βιασμό τού κατ' εξοχήν χώρου λιτότητας για τον Έλληνα: του θεάτρου, προβάλλει, κατά τη μουσική εκτέλεση, ως Τογγύλα έκπαυλης ωραιότητας...

Στο σημείο αυτό και πριν κάνουμε την αναφορά μας στην αρχαιοελληνική παρασημαντική, κρίνω αναγκαία μιαν εξήγηση, καθότι έως τώρα ο όρος «παρασημαντική» έχει χρησιμοποιηθεί αρκετές φορές στο κείμενό μας αυτό. Ίσως φαίνεται ανοίκειο να εφαρμόζεται ο όρος παρασημαντική σε αρχαιοελληνικό περιβάλλον, μια και τον έχουμε, μονοπωλιακά και ως μη όφειλε, συνηθίσει να ανήκει σε «βυζαντινά» περιβάλλοντα. Ίσως και να ξενίζει τον αναγνώστη αυτού του κειμένου, σε βαθμό δυσφορίας μάλιστα, η χρήση του εδώ. Ωστόσο, υπακούω απλά, θα έλεγα, στα πραγματικά δεδομένα και δεν είμαι εγώ ο αυθαίρετος καινοτόμος και ευρετής τους,

¹⁰⁸ Βλ. Ταβριήλ ιερομονάχου: «Περί των εν τη φαλτική σημαδίων και φωνών και της τούτων **ετυμολογίας**», σελ.54, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1985

¹⁰⁹ Βλ. Οδυσσέα Ελύτη: «**Η μαγεία του Παπαδιαμάντη**», Εκδ. Γνώση, 1986.

όπως ίσως θα έσπευδαν πολλοί να κατηγορήσουν. Ήδη από τον 4^ο π.Χ. αιώνα ο Αριστόξενος κάνει λόγο γι αυτήν : «...α δέ τινες ποιούνται τέλη της αρμονικής καλουμένης πραγματείας οι μεν το παρασημαίνεσθαι τα μέλη, φάσκοντες είναι του ξυνιέναι των μελωδουμένων έκαστον'... ου γαρ ότι πέρας της αρμονικής επιστήμης η παρασημαντική, αλλά ουδέ μέρος ουδέν ει μη και της μετρικής, το γράφασθαι το μέτρον έκαστον'...δήλον ότι ουκ αν είη της ειρημένης επιστήμης πέρας η παρασημαντική.»¹¹⁰ (οι υπογραμμίσεις δικές μου). Είναι σημαντικό να κρατήσουμε στο νου τόσο τον όρο, για ακόμη μια φορά, «επιστήμη» όσο και το ότι αυτή τούτη επιστήμη της μουσικής (!!!) θεωρείτο η παρασημαντική !!! Αν συλλογισθεί κάποιος ό,τι μόλις πριν αναφέραμε, σχετικά με τους Άραβες και το παρασημαντικό σύστημα, θα νιώσει, πιστεύω, την αξία και το μέγεθος της αριστοξενικής δήλωσης. Η παρασημαντική είναι γνωστή στο αρχαιοελληνικό περιβάλλον από την εποχή του Πύθαγόρα, με πιθανότατο επινοητή της τον Πολύμνηστο του Κολοφώνιο, που ακμάζει γύρω στην 18^η Ολυμπιάδα. Χαρακτηριστική η δήλωση Κοϊντιλιανού : «Πύθαγόρου των στοιχείων όλων εκθέσεις των ιε'τρόπων κατά τα τρία γένη'πόσοις γαρ σχήμασι σημαίνεται έκαστον εκ τούτων δήλον...»¹¹¹ (η υπογράμμιση δική μου).

Το σημείο που επέλεξα να σταθώ περισσότερο στην προεισαγωγική, όπως εύλογα θα τη χαρακτηρίζε κανείς, αυτή παρουσίαση, είναι η παράμετρος της μορφολογίας, που συναρτάται άμεσα με τη παρασημαντική γραφή. Οι αρχαίοι, σε αντίθεση με τη μεταγενέστερη ελληνική μουσική πρακτική, είχαν ένα διπλό σύστημα παρασημαντικής γραφής¹¹²: ένα για

¹¹⁰Βλ Αριστοξ. Βιβλ. Α'

¹¹¹Βλ. Αριστ. Κοϊντιλ. Βιβλίου Α', ΙΑ, 28. Επίσης, βλ. και Κ.Α. Ψάχου, «*Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής*», σελ. 17 εκδ. Λιόνυσοι, Αθήνα, 1978.

¹¹²Τη στιγμή που αναζητείται σημειογραφικό σύστημα, όπως πιο πάνω ήδη αναφέραμε, στη σημαντική οικογένεια, οι Έλληνες διαθέτουν διπλό παρασημαντικό σύστημα για τη μουσική τους, με μια διάθεση επιστημονικότητας που, ομολογουμένως, εκπλήσσει. Οι έρευνες εντοπίζουν τη γέννησή του από τον 8^ο έως τον 3^ο π.Χ. αιώνα, όπως αναφέρει και οΜ. L. West «*Αρχαία*

τη φωνητική και ένα για την οργανική μουσική. Παρουσιάζουν, αμφότερα, αρκετή πολυπλοκότητα, όμως φαίνεται πως παγιώνονται οριστικά γύρω στον 4^ο π.Χ. αιώνα. Ως παρασημαντικά σύμβολα χρησιμοποιούνται τα γράμματα του καθιερωμένου ιωνικού **αλφαβήτου**, τα οποία εμφανίζουν περίεργη όψη. Προβάλλουν άλλοτε αντεστραμμένα, πλαγιαστά, με αλλαγμένη φορά, ή έχοντας απολέσει κάποιο τμήμα της αρχικής τους μορφής. Υπάρχουν αντικρουόμενες γνώμες σχετικά με την προέλευσή τους, αλλά και την προϋπαρξη τής μιας έναντι τής άλλης παρασημαντικής γραφής. Όμως, τα παραπάνω συνιστούν, θα έλεγα, το εξωτερικό περίβλημα του όλου θέματος. Το σπουδαιότερο είναι η μορφολογική τους παρουσίαση. Η φιλοσοφία, δηλαδή, που στεντόρεια υποδηλώνουν. Η κοσμοθέαση (*Weltanschauung*) που υπαινίσσονται. Τι εννοώ; Ο **Λόγος** για την ελληνική μουσική υπήρξε, αλλά και εξακολουθεί να είναι, το πυρηνικό της στοιχείο¹¹³. Δεν είναι τυχαίο που η ελληνική μουσική επιθυμεί εσκεμμένα και ενσυνείδητα να είναι **μονοφωνική**¹¹⁴. Εκτός από τις διάφορες φιλοσοφικών και

Ελληνική Μουσική», σελ. 356, μετ. Στάθης Κομνηνός, εκδ. Παπαδήμας. Βλ. επίσης και σελ. 362 και 370, όπου από τη μια έχουμε την επίσημη δήλωση του Αριστόξενου περί παρασημαντικού συστήματος της ελληνικής μουσικής, και από την άλλη, έχουμε την υπόθεση της γέννησής του γύρω στο 450 π.Χ. στη βορειανατολική Πελοπόννησο.

¹¹³ Χαρακτηριστικά: «...ο μεγάλος δελφικός ύμνος στον Απόλλωνα διακρίνεται για το μεγαλόπρεπο ύφος και την τέλεια προσαρμογή της μουσικής στο λόγο.», βλ. Karl Nef **“Einführung in die Musikgeschichte”** 1919 και ελληνική έκδοση **«Ιστορία της Μουσικής»**, μετ. Φ. Ανωγειανάκη, με πρόλογο Μαν. Καλομοίρη, σελ. 55 και 44, έκδ. «Ν. Βότσης», Αθήνα 1985.

¹¹⁴ Σύμφωνα με τη θεωρία που παρουσιάζεται στα ψευδο-Αριστοτελικά **Πρόβληματα** 27, το ήθος δεν ανιχνεύεται στη συνήχηση φθόγγων διαφορετικής τονικότητας, καθώς «η συμφωνία ουκ έχει ήθος». Αυτή είναι μια αυστηρή θέση της ελληνικής μουσικής θεωρίας και πράξης. Έτσι, η τετραφωνία της δυτικής μουσικής παράδοσης, λόγου χάρη, απωθείται από τη φιλοσοφική θέση περί συνήχσεως που προβάλλει η ελληνική μουσική θεωρία. Άσχετα από το αν συμφωνεί ή διαφωνεί κανείς μ' αυτό, θα πρέπει τουλάχιστον να αποδεχθεί ότι εδώ έχουμε ανά χείρας, άλλο ένα στοιχείο της ελληνικής ιδιαιτερότητας, ασχέτως αν θέλουμε να το θέσουμε σε ισχύ ή όχι. Είναι χαρακτηριστικό κι αυτό που αναφέρει από τη αρχή του μνημειώδους και μεγαλιθικού χαρακτήρα έργου του, ο Σίμων Κιράς: «... δεικνύει το κάλλος της μίας μουσικής μονόφωνος μελωδικής και όχι συμφωνικής, όπως η αρχαιότροπος ιδική μας και των άλλων λαών της Νοτίου και Ανατολικής Μεσογείου και της Εγγύς Ανατολής» (οι υπογραμμίσεις δικές μου), βλ. Σίμωνος Κιρά, **«Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής»**, πρόλογος, σελ. στ, Εκδ. «Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής», Αθήνα 1982. Ενδεικτικές και οι

κοσμολογικών προεκτάσεων αντιλήψεις που ενέχει μια τέτοια στάση, κύρια πρόθεση, τουλάχιστον μουσικώς, είναι να μην συσκοτίζεται ή να επικαλύπτεται ο Λόγος, να εκφέρεται με λαγαρότητα και να κοινωνείται άμεσα¹¹⁵. Για το λόγο αυτό, άλλωστε, στην εξελιγμένη παρασημαντική γραφή, το ποιητικό κείμενο τελεί υπό ατονική μορφή¹¹⁶. Ακριβώς διότι η ρυθμική φύση του κειμένου και οι μουσικοί χαρακτήρες μαζί με τις χειρονομίες(ποικίλματα),υπέχουν θέση τονικής γραφής για το

παρατηρήσεις του Γ. Παπαδόπουλου : «Εν τη Εκκλησία από των αποστολικών χρόνων ην εν χρήσει το μονωδικόν είδος της ψαλμωδίας, καθ' ο πάσαι αι φωναί... ταυτοχρόνως, ομοφώνως και ομοτόνως εξετέλουν ορισμένην μελωδίαν. Ο χορός... εν τη χριστιανική αρχαιότητι έφαλλον ομοτόνως... και ουχί ετεροτόνως, ως γίνεται νυν εν τη τετραφώνω ευρωπαϊκή μουσική... Πολύφωνοι ήσαν και οι των αρχαίων Ελλήνων χοροί, οίτινες, συγκείμενοι ενίοτε εξ εκατοντάδος και πλείονων μουσικών, οξυφώνων, βαρυφώνων και μεσοφώνων, έφαλλον το μέλος εν ομοτονία. Όστε οι αρχαίοι Έλληνες ηγνούν και εν γένει δεν είχαν ως σύστημα την αρμονίαν, καθ' ήν αυτή έχει ταυτήν έννοιαν παρά τοις Ευρωπαίοις' εγίνωσκον όμως το μαγαδιζεν, τούθ' όπερ σημαίνει συμφάλλειν κατ' αντιφωνίαν επί τη βάση της πρώτης και της ογδός του συστήματος δις διαπασών» (οι υπογραμμίσεις του συγγραφέα), βλ. Τεωρυ. Παπαδόπουλου στο έργο του «Ιστορική επισκόπησις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής – Από των αποστολικών χρόνων μέχρι της καθ'ήμας (1-1900 μ. Χ.)», σελ. 72, εκδ. Τέρτιος, Κρατερίνη 1990. Είναι πολύ σημαντικές για την κατάδειξη της αδιάκοπης συνέχειας της ελληνικής μουσικής και των μουσικών εθισμών των ελλήνων, η πρακτική της αντιφωνήσεως, που συνιστά, άλλωστε, τρέχουσα πρακτική της εκκλησιαστικής μας, και όχι μόνο, μουσικής. Ο εξάριτος Lor. Tardo αναφέρει στο σπουδαίο έργο του “L' antica melurgia bizantina”, σελ. 13 Grottaferrata, 1938, πως άσχετα με τις απόψεις της εισαγωγής, από σημειτικά περιβάλλοντα, της πρακτικής της αντιφωνήσεως στην ελληνική γλώσσα και μουσική : “Se si riflette però che il canto alternato, diviso a cori, era elemento anche del dramma greco, non occorre più cercare un determinato autore per le forme antifonali, sapendo bene quanta influenza abbiano esercitato le manifestazioni di arte greca, compreso il dramma, nella vita e nelle manifestazioni omogenee del periodo cristiano” (οι υπογραμμίσεις δικές μου) ! Στην ίδια συνάφεια, ο Tardo δεν παραλείπει να αναφέρει το αρχαιότερο διασωθέν ιερό δράμα σε αντιφωνική αισθητική, εκείνο του Μεθοδίου, το «Συμπόσιον των δέκα παρθένων», όπου πλήν την υπακοής (που υπάρχει ακόμη και σήμερα στην εκκλησιαστική μουσική παράδοση, με τον τρόπο της παρακαταλογής), ο χορός των παρθένων επαναλαμβάνει εμμελώς τις στροφές του δράματος.

¹¹⁵Βλ. Μ. L. West «Αρχαία Ελληνική Μουσική», σελ. 183, μετ. Στάθης Κομνηνός, εκδ. Παπαδήμας. Ο West αναφέρει χαρακτηριστικά : «Τνώρισμα της αρχαίας ελληνικής γλώσσας ήταν η σαφής διάκριση μεταξύ μακρών και βραχέων συλλαβών. Η μετρική στο σύνολό της βασιζόταν σ' αυτή τη διφυή αντίθεση, είτε επρόκειτο για παρακαταλογή (απαγγελλόμενο στίχο) είτε για αδόμενο στίχο. ... Ήταν φυσικό αυτή η διάκριση μακρών και βραχέων, όντας δομημένη πάνω στις ίδιες τις λέξεις, να διατηρούνταν και στη φωνητική μουσική».

¹¹⁶Απερίφραστη δηλώση : «...ciò fece ai Greci la musica come una specie di complemento e abbellimento della parola declamata, che per conseguenza ebbe sempre la preminenza nella pratica e nella considerazione, tanto che ancora Platone diffidava della musica puramente strumentale.», βλ. Συλλογικός τόμος: “Storia e Civiltà dei Greci”, direttore R.B. Bandinelli, “La crisi della polis”, arte, religione, musica. σελ. 625, Ed. Bompiani, 1979, ²1990.

κείμενο, διασώζοντας, με τον τρόπο αυτό, και την προσωδιακότητά του. Φυσικά, ένα ποσοστό της αρχαίας ελληνικής μουσικής ήταν καθαρά οργανικό, υπηρετώντας έτσι μια «καθαρή», θα τολμούσα να πω, άποψη περί μουσικής δημιουργίας. Ωστόσο, αυτό δεν συνιστούσε άλλο από περιορισμένης εκτάσεως γεγονός με ελάχιστη σημασία, για τα εδώ αναφερόμενα, σχετικά με το ρόλο της φωνής στον ελληνικό πολιτισμό¹¹⁷. Μολαταύτα, για να είμαστε απολύτως ακριβείς, η μονοφωνική μουσική, η επιλογή της μονοφωνικότητας ως δρόμου (η έννοια λέγεται εδώ, με τη σημασία που τις έδινε και δίνει ο ινδιανικός κυρίως, αλλά και ο σημιτικός πολιτισμός) με άλλα λόγια, δεν ήταν αποκλειστικό γνώρισμα της ελληνικής μουσικής. Απλά, η ελληνική Μουσική διατήρησε αυτή την επιλογή της σ' όλη τη διαχρονία της ίσαμε σήμερα, δίνοντάς της την πρωτοκαθεδρία, τη μερίδα του λέοντος, την απόλυτη σχεδόν κυριαρχία, ωστόσο αφήνοντας παράλληλα και, με μιαν ιδιότυπη εξισοροποιητική διάθεση που να μην αφήνει περιθώρια σκληρυμένων κι ολιστικών απολυτοποιήσεων, μια θέση ελεύθερη (έστω και σε μια εξαιρετικά πολύ πιο περιορισμένη κλίμακα, που ούτε να συγκριθεί τολμά με τη θέση που κατέχει η μονοφωνική¹¹⁸ μας μουσική) και στην πολυφωνική μουσική, τόσο όπως αυτή διασώζεται στην ηπειρώτικη παράδοση πολυφωνικότητας ή στα άσματα της Κάτω Ιταλίας, όσο και στην έντεχνη (χρησιμοποιώ με δυσφορία τον όρο) μουσική ελλήνων

¹¹⁷ Χαρακτηριστική η παρατήρηση : «Οι αρχαίοι Έλληνες τραγουδούσαν, συνόδευαν το τραγούδι τους ή έπαιζαν διάφορα όργανα, πάντοτε σε ταυτοφωνία (ονόισονο) ή σε οκτάβα' η μουσική τους δηλαδή ήταν μονόφωνη», και δικαιώνοντας τρόπον τινά, την παραπάνω παρατήρησή μας περί μονοφωνικής επιλογής και πρωτοκαθεδρίας, γίνεται λόγος και περί ετεροφωνίας ως εξής : «Συχνά όμως η ενόργανη συνοδεία βρισκόταν μια οκτάβα ψηλότερα απ' την κύρια φωνή... Ο τρόπος αυτός που λεγόταν ετεροφωνία, δεν αλλοίωνε καθόλου το μονόφωνο χαρακτήρα της ελληνικής μουσικής. ...» (η υπογράμμιση δική μου), βλ. Karl Nef "*Einführung in die Musikgeschichte*" 1919, και ελληνική έκδοση «*Ιστορία της Μουσικής*», μετ. Φ. Αναγειαυάκη, με πρόλογο Μαν. Καλομοίρη, σελ. 50, έκδ. «Ν. Βότσης», Αθήνα 1985.

¹¹⁸ «...una musica prevalentemente vocale» χαρακτηρίζεται η μουσική μας και από τον S. Franchi, βλ. Συλλογικός τόμος: "*Storia e Civiltà dei Greci*", direttore R. B. Bandinelli, "*La crisi della polis*", arte, religione, musica. σελ. 619, Ed. Bompiani, 1979, ²1990.

συνθετών, όπως οι συνθέτες της επτανησιακής σχολής, ας πούμε, ή ο Καλομοίρης ή, ακόμη, οι νεώτεροι συνθέτες μας, όπως οι Λεβίδης, Βάρβογλης, Σκαλκώτας, Μητρόπουλος, Αττίκ, Θεοδωράκης και πάρα πολλοί άλλοι, που εδώ, με κάποια τύψη ομολογουμένως, παραλείπω να αναφέρω για λόγους συντομίας και όχι αξιολόγησης, ή, τέλος, ακόμα όπως αυτή εμφανίζεται στην ελληνική οπερετική δημιουργική έκρηξη του τελευταίου περίπου τετάρτου του 19^{ου} αιώνα, με την επιβλητική, στο είδος αυτό, προσωπικότητα του Θ. Σακελλαρίδη, ή στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου}, όταν και κορυφώθηκε, κατά τη γνώμη μου, με τις συνθέσεις του Κ. Γιαννίδη. Φυσικά, η πολυφωνία δεν κυριαρχεί, από την άλλη πλευρά, σε άλλες μορφές μουσικής, εξίσου σημαντικές με τις παραπάνω, όπως το δημοτικό μας τραγούδι¹¹⁹ ή το ρεμπέτικο, το λαϊκό μας τραγούδι ακόμη ή και το έντεχνο, ως σφραλερά είθισται να αποκαλείται, τραγούδι των νεωτέρων ελλήνων συνθετών. Νομίζω, θα φάνταζε γελοία η ιδέα και ολότελα ανοίκεια στ' αυτιά του σύγχρονου ακροατή, να παιχθεί η ρεμπέτικη μουσική, το λαϊκό τραγούδι, το δημοτικό μας τραγούδι και άλλα είδη της μουσικής μας, με τριφωνία, τετραφωνία ή με χορωδιακές προδιαγραφές... (δυτικού ή ελληνικού τύπου). Ως φαίνεται, η πολυφωνία δεν έδεσε τόσο με την ελληνική μουσική **φυσιογνωμία** και δεν έπαιξε ποτέ, ούτε στο απώτατο παρελθόν ούτε και σύγχρονα, κυριαρχικό ρόλο στην ελληνική μουσική σκηνή. Μολαταύτα, δεν θα πρέπει ποτέ να λησμονούμε πως όλα τα πράγματα έχουν πάντοτε δύο όψεις, που σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να απολυτοποιούνται και ακόμη, ότι στην ελληνική μουσική ΟΛΑ τά'χει ο μπαξές, έτσι ώστε να καταπίπτουν στην άβυσσο οι

¹¹⁹ Χαρακτηριστικά ο δυτικοευρωπαίος μελετητής : «Αν όμως η βυζαντινή μουσική δε μας κληροδότησε, όπως η Δύση, μια πολυφωνική μουσική, μάς άφησε ένα μελωδικό θησαυρό ασύγκριτο σε εκφραστική δύναμη και ρυθμική ποικιλία, που μαζί με το δημοτικό τραγούδι θ' αποτελέσουν, όπως θα δούμε αργότερα, τις δύο πηγές της νεοελληνικής μουσικής», βλ. Karl Nef *“Einführung in die Musikgeschichte”* 1919 και ελληνική έκδοση *«Ιστορία της Μουσικής»*, μετ. Φ. Ανωγειανάκη, με πρόλογο Μαν. Καλομοίρη, σελ. 69, έκδ. «Ν. Βότσης», Αθήνα 1985

φωνές εκείνες που παραγνωρίζουν τη συνθετότητα του ελληνικού πολιτισμικού φαινομένου και μονόπλευρα ακρωτηριάζουν την οργανική του ολότητα και την ξενιστική του διάθεση, για να στήσουν ανεδάφικες και ανύπαρκτες μονοκρατορίες. Εν τούτοις τις όποιες «δάφνες» της μονοφωνίας δεν τις διεκδικεί μόνον η ελληνική μουσική. Η μονοφωνία κυριαρχεί, πανσθενώς, και στη Δύση ίσαμε, περίπου, τον 15^ο αιώνα, κι αυτό επιμένουμε ή να το ξεχνούμε ή να το παραβλέπουμε, αγκιστρωμένοι, πιθανότατα, στις μονομέρειές μας και στις ψυχικές μας νευρώσεις. Οι απόπειρες «επιβολής» είχαν ξεκινήσει ήδη από τον 9^ο αιώνα, όμως η αντίσταση ήταν, ως αυτονόητα προκύπτει, σθεναρότατη. Θεωρώ, μάλιστα, πως αυτό αποτελεί ένα ακόμη στοιχείο για τη βαθύτατη επίδραση που άσκησε η αρχαιοελληνική μουσική κατά την εισβολή της στα χριστιανικά περιβάλλοντα. Αν ποδηγέτησε το αρχαιοελληνικό πολιτισμικό παράδειγμα τόσο βαρυσήμαντα, καταλυτικά και ανεξάλειπτα τις δυτικοευρωπαϊκές περιοχές, τις ποδηγέτησε ΚΑΙ με το συνολικό μουσικό του απόθεμα. Θα αποτελούσε ένα ακόμη μνημειώδες «μωρία εγκώμιο» να ισχυρισθεί, εθελουφλώντας, κανείς ότι η ελληνική πολιτισμική πρόσληψη από τη Δύση έγινε με όλο τον εξοπλισμό που ο ελληνικός πολιτισμός κόμιζε, πλην της μουσικής του¹²⁰!!! Μάλιστα, είναι γεγονός ότι το τεράστιο

¹²⁰ Στη μελέτη μας αυτή, **σελ.21** σημ. 32, κάναμε λόγο για τη νευματική σημειογραφία που κυριάρχησε σε δυτικά περιβάλλοντα και η οποία προερχόταν, ως άμεσο δάνειο, από τη αρχαιοελληνική παράδοση. Αυτό στηρίζει, μεταξύ πολλών άλλων, και την παραπάνω «θέση» του κειμένου μας. Είναι ακρότατα σημαντικό να τονισθεί ότι η νευματική αυτή σημειογραφική παράδοση, έχει τις καταβολές της στην αρχαιοελληνική μουσική παράδοση των χειρονομιών, η οποία διαδραματίζει, στη συνέχεια, καταλυτικό και ΑΠΟΛΥΤΟ ρόλο στη «βυζαντινή» μουσική παράδοση. Αυτό μοιάζει τόσο προφανές που ακόμη και παλαιοί πια δυτικοευρωπαίοι μουσικολόγοι, όπως ο Karl Nef, σε παρωχημένες κάπως πια ιστορίες της μουσικής, που διδαχτήκαμε στα εφηβικά μας χρόνια, το αναφέρουν με τρόπο που δεν επιδέχεται και πολλές αντιρρήσεις, μα πάνω απ' όλα, το αναφέρουν ως οριστικό επιστημονικό μουσικό δεδομένο. Ο Karl Nef αναφέρει χαρακτηριστικά για τη δυτική σημειογραφία, που σημειωτέον σχετίζεται άμεσα με την αρχαιοελληνική και που, όπως θα δούμε, μεταγγίζεται αυτούσια στο «βυζαντινό» περιβάλλον, και παρακαλώ τον αναγνώστη να κρατήσει στη μνήμη του τα αναφερόμενα, καθώς θα μας φανούν εξαιρετικά χρήσιμα στη μελέτη μας : « Τα μέλη αυτά [τα γρηγοριανά] είναι γραμμένα σε **νευματική** σημειογραφία. Ο όρος **νεύμα** χρησιμοποιούταν φαίνεται αρχικά

δάνειο που η Δύση λαμβάνει από την ελληνική μουσική κινείται διττώς : ολοφάνερα και πρόδηλα, αλλά και μυστικά, έμμεσα και κρυφίως. Έννοώ ότι η ελληνική μονοφωνία, ως πούμε, και οι ελληνικές μουσικές δομές που θεμελιώνουν το γρηγοριανό μέλος, είναι και εκείνες που πρέπει να γίνουν βαθιά αντιληπτές, όταν με τη σειρά του το μέλος αυτό επηρεάζει βαθύτατα την εξέλιξη της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Δηλαδή, όταν κανείς ανιχνεύει στην τελική φρούγκα της *Jupiter* του Μότσαρτ γρηγοριανά μοτίβα ή όταν τα γρηγοριανά *Dies irae* εισδύουν στο φινάλε της *Φανταστικής* του Μπερλιόζ ή όταν ο μέγιστος Μπαχ είναι διάσπαρτος από το γρηγοριανό μέλος, για να μην αναφέρουμε τις εξόφθαλμες φαινομενολογικές αναφορές σ' αυτό, τύπου βερντικού Ρέκβιεμ, ως πούμε, τότε αυτός δεν μπορεί μόνο να συλλογισθεί μόνο τη μάνα (γρηγοριανό μέλος), συλλογίζεται, προφανώς, και τη γιαγιά (αρχαιοελληνική μουσική παράδοση)¹²¹, αφού η τελευταία είναι «...*madre di molte altre tradizioni musicali e, in particolare, momento originale di tutta la storia della musica europea*»¹²²(οι υπογραμμίσεις δικές μου).

στην τέχνη της χειρονομίας που καλλιεργήθηκε στην αρχαία Ελλάδα. Νεύματα λέγονταν οι κινήσεις του χεριού, που μ' αυτές ο πρωτοτραγουδιστής και χορευτής μαζί, έδειχνε στο χορό πότε ανεβαίνει και πότε κατεβαίνει η μελωδία. Από εκεί σχηματίστηκαν οι τόνοι της ελληνικής γραφής που χρησιμοποιήθηκαν αργότερα στην ορθογραφία της γαλλικής γλώσσας, όπως και η νευματική σημειογραφία, που στη πρώτη της μορφή ήταν μια σειρά από διάφορους τόνους, στίγματα και μικρές γραμμές. Τα σημεία αυτά έδειχναν στον τραγουδιστή μόνο τη γενική, πάνω-κάτω, γραμμή της μελωδίας' τις λεπτομέρειες τις μάθαινε με περισσότερη ακρίβεια απ' την προφορική παράδοση. Με άλλα λόγια, τα νεύματα ήταν ένα στήριγμα της μνήμης», και λίγο παρακάτω «...τα γρηγοριανά νεύματα οδήγησαν, ύστερα από εξέλιξη αιώνων, στη σημερινή [δυτική] σημειογραφία» (οι υπογραμμίσεις δικές μου), βλ. Karl Nef "*Einführung in die Musikgeschichte*" 1919 και ελληνική έκδοση «*Ιστορία της Μουσικής*», μετ. Φ. Ανωγειανάκη, με πρόλογο Μαν. Καλομοίρη, σελ. 77, έκδ. «Ν. Βότσης», Αθήνα 1985

¹²¹ Για τους δεσμούς που συνδέουν το αρχαιοελληνικό μουσικό πρότυπο με τη Δύση, ενδεικτική και η παρατήρηση του K. Nef: «Μόνο τον 3^ο π.Χ. αιώνα η Ρώμη υιοθετεί την ελληνική τραγωδία και κωμωδία, όπως και γενικά τη μουσική θεωρία των Ελλήνων.», βλ. ενθ. αν. σελ. 56. Τρεις αιώνες, λοιπόν, πριν τη εισβολή και διάδοση του Χριστιανισμού έχουμε τη ζύμωση της Δύσης με το ελληνικό μουσικό παράδειγμα.

¹²² Βλ. Συλλογικός τόμος: "*Storia e Civiltà dei Greci*", direttore R. B. Bandinelli, "*La crisi della polis*", arte, religione, musica. σελ. 628, Ed. Bompiani, 1979, ²1990. Χαρακτηριστικότερη και η δήλωση της επομένης σελίδας : «Uno dei membri più attivi della famosa Camerata fiorentina,

Επανέρχομαι στο προκείμενο θέμα της μονοφωνίας. Τόσο το δυτικό λαϊκό τραγούδι, όσο και πριν απ' αυτό το γρηγοριανό μέλος (που εξακολουθεί να υπάρχει στο δυτικό εκκλησιαστικό μουσικό περιβάλλον), τα άσματα των τροβαδούρων κ.α., είναι αμιγώς και...αμετανόητα, θυμίζω, **μονοφωνικά**. Η δυτική πολυφωνία είναι γέννημα των τελευταίων 5-6 αιώνων, και συνεπώς δεν μπορεί εκ των πραγμάτων να συγκριθεί με τη μονοφωνική παράδοση σύνολης της ευρωπαϊκής ηπείρου και



φυσικά άλλων περιοχών, με παράδοση χιλιετιών σ' αυτό το είδος. Η πολυφωνία στη Δύση εισέρχεται να καταλάβει τη θέση της με αγώνα, κόπους και δυσκολία, λόγω, επαναλαμβάνω, των προηγούμενων μουσικών της εθισμών, που βασιζονται στα αρχαιοελληνικά μουσικά πρότυπα. Συνεπώς, ούτε η περιφρόνηση και η αλαζονική διάθεση

προς τις μονοφωνικές μουσικές, αρμόζει στη δυτική στάση θεώρησης των «ανατολικών» πραγμάτων, η οποία μειονεκτικά, προδοτικά και υπερφίαλα, μοιάζει να αρνείται έτσι τον ίδιο του εαυτό της, όπως συχνότατα έχει φανεί από τις πράξεις της, αλλά ούτε και ο άκριτος πιθηκισμός, η μεγαλοποίηση των δυτικών παραδειγμάτων, η ανεξέλεγκτη ενσωμάτωσή τους στον ευχώριο μουσικό ιστό και η τυφλή αντιγραφή τους, αρμόζει στην «καθ'ημάς ανατολική» στάση, που κρατούν πολλοί δικοί μας μουσικοί. Και από την άλλη μεριά, δεν δικαιολογούνται, ούτε στο ελάχιστο, «εθναμυντορικές» φωνές

Vincenzo Galilei, pubblicò nel 1581 un *Dialogo della musica antica e della moderna* nel quale riportava "quattro antiche cantilene composte nel modo lidio dagli antichi musici greca"...», βλ.εθ.αν. σελ.629. Δεν νομίζω ότι θα προξενεί κατάπληξη σε κάποιον η ... ιδιοποίηση της ελληνικής Μουσικής από τον δυτικό μουσικό. Ομιλεί περί της αρχαίας ελληνικής μουσικής λες και είναι άμεσος απόγονός της, λες και αυτή αναβλάστησε στο δικό του πολιτισμικό περιβάλλον. Θα πρέπει, νομίζω, ο αναγνώστης να κρατήσει στη μνήμη του αυτή την επιθυμία και πολιτική του δυτικού λογίου. Είναι αποκαλυπτική του περιεχομένου πολλών δυτικοευρωπαϊκών θέσεων.

που αλαζονεύονται αούστολα, για τους μονοφωνικούς τους εθισμούς, διότι οι 15 αιώνες δυτικής μονοφωνίας θα σκάνε στα γέλια και θα έρχεται να προστεθεί στο δυτικό γέλωτα, ενισχυτικά, ο βαγκνερικός καυχασμός μαζί με τον καυχασμό πολλών ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ δυτικών συνθετών. Η νηφάλιος μέθη κι ο απολλώνιος... διονυσιασμός, που καθ' όσον με αφορά, είναι και το ζητούμενο, είναι ευχαραγμένα **άριστα**, τόσο στην κουκουζέλεια μονοφωνία και τους καλοφωνικούς του ειρμούς και στις έξοχες συνθέσεις του Μπαλασίου ή του Ιακώβου, όσο και στις μπαχικές φούγκες, καντάτες καιμοτέτα, τα θεικά κοντσέρτα για βιολί και τις κοντραλτικές μονωδίες και τα χορωδιακά των Πάθων κατά Ματθαίου, όπου ο καταγιγισμός των φθόγγων που αντιστοιχούν σε μια λιτή νότα μπάσου, σου



Johann Sebastian Bach

ποτίζει κρασί τους εγκεφαλικούς νευρώνες στέλνοντάς σε, εν τω άμα, στα παραδείσια πεδία του Αρρήτου.

Σημειογραφικά, αλλά και ιστορικά, το σπουδαίο είναι ότι η παρασημαντική εγγράφεται υπερθεν του ποιητικού κειμένου (η **σημειολογία** και **φαινομενολογία** που δηλώνεται, αντιστοιχώς, σε μια δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παρτιτούρα, είναι, νομίζω, διαφωτιστικότατη...) και το ίδιο

συμβαίνει μέχρι τις μέρες μας – διασώζοντας, ως εκ τούτου, απόλυτα τη μορφολογική συνοχή της ελληνικής μουσικής...–, με το εκκλησιαστικό μέλος και το δημοτικό τραγούδι¹²³.

¹²³ Ο Κ. Νεφ αναφέρει σοφότατα: «Οι αρχές του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού βρίσκονται στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες και συγκεκριμένα στις ορχηστρικές και παντομιμικές παραστάσεις, έτσι όπως αυτές διαμορφώνονται μέσα στις καινούριες κοινωνικές και πνευματικές συνθήκες έπειτα από την πτώση του αρχαίου ελληνορωμαϊκού κόσμου, την

Σπουδαιότερο ακόμα δε, είναι το γεγονός ότι η ελληνική μουσική πεισματικά δεν εισέρχεται στον πειρασμό να κατασκευάσει ένα είδος...γραμμικής παρασημαντικής. Ένα είδος απολυτοποιημένης απεικόνισης της αντικειμενικής, δηθεν, φυσικότητας των ήχων, αφήνοντας έτσι να αναδυθεί το καθέκαστον πρόσωπο, να δηλωθεί δια του υποκειμένου το δηθεν «αντικειμενικό» και όχι να υπακούσει σε πλασματικές «εξωτερικές» και «αντικειμενικές» νόρμες.

Αναφορικά, μάλιστα, με την αρχαία παρασημαντική, τα σημάδια δείχνουν, κατά ένα τρόπο, το φωνητικό ύψος, όμως παραμένει σκοτεινό το ζήτημα των ποικιλιμάτων και της κινήσεως της φωνής, που για άλλη μια φορά υπογραμμίζει και υπερφαίνει το ηρακλείτειο «φύσις κρύπτεσθαι φιλεί»¹²⁴. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει με τις χειρονομίες(ποικίλματα) της Βυζαντινής μουσικής, που εκτελούνται μεν, τελούν, ωστόσο, ... αόρατες—όσον αφορά στην ανάλυσή τους — στο μουσικό κείμενο δε. Αποφεύγοντας, καθώς φαίνεται, τους απόλυτους καθορισμούς ή τους ανθρωποθύτες ολοκληρωτισμούς (οι

ανάπτυξη του χριστιανισμού και τις μεγάλες μεταναστεύσεις του Βορρά» (οι υπογραμμίσεις δικές μου), και «Οι παντομimικές αυτές παραστάσεις, όσο κι αν κτυπήθηκαν από την Εκκλησία, είχαν το προσφιλέστερο λαϊκό θέαμα, τόσο στο Βυζάντιο, όσο και στην Ιταλία και τις άλλες χώρες της Μεσογείου...», καθώς και «...απ' τα στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας. Πολλά απ' τα στοιχεία αυτά βρίσκουμε σήμερα στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι, που αποτελεί σύζευξη αρχαίων ελληνικών στοιχείων – θεωρητική βάση κλιμάκων, ρυθμικοί σχηματισμοί – και ανατολικών επιδράσεων – διάστημα τριημιτονίου κ.α. ...» (οι υπογραμμίσεις δικές μου), βλ. Karl Nef «Einführung in die Musikgeschichte» 1919 και ελληνική έκδοση «Ιστορία της Μουσικής», μετ. Φ. Ανωγειανάκη, με πρόλογο Μαν. Καλομοίρη, σελ. 549 αλλά και σελ. 60, έκδ. «Ν. Βότσης», Αθήνα 1985. Ο ίδιος λίγο παραπάνω (σελ. 548), αποφανόταν πολύ εύστοχα: «Σε μια αδιαίρετη ενότητα μουσικής, χορού και ποίησης, το δημοτικό τραγούδι αντικαθρεπτίζει την ιστορία του.», συνηγορώντας έτσι με πλείστες θέσεις της παρούσας μελέτης μας, όπως η συμφωνία των τεχνών ως γνώρισμα της ελληνικής καλλιτεχνικής θέασης των πραγμάτων, η αδιάκοπη συνέχεια της μουσικής μας πορείας, ο εντοπισμός και η ανίχνευση των συνεκτικών της δεσμών στα πρωτοχριστιανικά χρόνια εντός του ελληνορωμαϊκού περιβάλλοντος και πολλά άλλα.

¹²⁴ βλ. Diels-Kranz, «Die fragmente der Vorsokratiker», τόμ. I, απ. 123 σελ. 178.

απανταχού εφαρμοζόμενες ιδεοληψίες, επί του ζέοντος και κινουμένου της Ζωής βρίθουν, και, ως εκ τούτου, δυναστεύουν αποτροπιαστικά...), η ελληνική μουσική προτιμά να ίσταται αιωρούμενη στην άβυσσο εν ελευθερία. Κύρια συμβολή της



στον μουσικό πολιτισμό του κόσμου, αλλά και στην οντολογική του ερμηνεία, είναι το μήνυμα της ανεστιότητας που κομίζει, τουλάχιστον όπως εγώ μετέχω στο Τεγονός της και την αντιλαμβάνομαι. Πευστό το καταγραμμένο μελούργημα στα χείλη σου, ρευστός κι εσύ. Πού λοιπόν

χώρος για παντός είδους ατομική καταχώρηση και εξασφάλιση; Μετεωρίζεται μεταξύ Ανατολής και Δύσης, γονιμοποιείται και γονιμοποιεί, επηρεάζεται και επηρεάζει και μάλιστα η επιρροή της αυτή προσλαμβάνει ενίοτε ριζικό και κατακλυσμιαίο χαρακτήρα. Ξεφεύγει από το στεγνό ορθολογισμό (εύκολη χρησιμοθηρία ;;;...) της Ευρώπης, αλλά και από την παθητική στάση της Ανατολής. Από μια παθητικότητα, που η γοητεία της είναι τέτοια, ώστε σε ωθεί να επιθυμείς να καταποθείς εντός της, να απολεσθείς τελεσιδικώς,

αγγίζοντας, φυσικά, ένα πυρηνικό στοιχείο του ανθρώπου, που δεν είναι άλλο από την επιθυμία αυτοεκμηδένισής του. Εκτινάσσεται όλο νεύρο και, παραδόξως για τη λογική μας, αλλά και προς τέρψη της φλέβας μας, πορίζει τη χαρούμενη κατάφραση του κόσμου, σε μια ευθαδικότητα που θα ωχριούσε ενώπιόν της οποιοσδήποτε επικουρισμός, ηδονισμός, εμπειρισμός..., αλλά και την άκρα συνειδητοποίηση ότι το υπάρχειν στον κόσμο είναι το τραγικώς υπάρχειν. Σε μια συνειδητοποίηση που εκμυθεύει ότι τα διλήμματα θα παραμείνουν άλυτα, οι διπολικότητες εδραίες, η ανασφάλεια ελαιοτικά σκληρή, ο καταποντισμός μας αναπόφευκτος, η άγρευση μας από θεούς και δαίμονες οδυνηρή, η ακύρωση των προσπαθειών και των «αγαθών» προθέσεών μας ανυπόφορη. Ότι δεν θα αλώσουμε ποτέ, συστέλλόμενοι από το σπασμό του καρδιακού μας πόνου, τις θολές των οριζόντων γραμμές... Σε μια συνειδητοποίηση, ωστόσο, που μυσταγωγικά μας αποκαλύπτει, υπερλόγως, ότι στο μηδέν του τώρα καιροφυλακτεί η μονάδα για να λάβει την πλήρη και αιώνια εκδίκησή της.

Επανέρχομαι. Σχηματικά, οπωσδήποτε, τα παραπάνω, όμως η διαφορά οντολογικής τοποθέτησης των δύο συστημάτων (γραμμικής και μη γραμμικής μορφής παρασημαντικής), μ' ό,τι αυτή υποδηλώνει, καθίσταται πιστευώ προφανής. Δεν θα ήταν αυθαίρετο να πούμε ότι, σε μια συμπαντική γλώσσα, αλλά και σε μια μύχια ανάγκη και απολύτου χαρακτήρα έκφραση, όπως είναι η Μουσική, βλέπει κανείς, αρχετυπικά, τη στάση των πολιτισμών έναντι του κοσμικού φαινομένου. Ένα απολυτοποιημένο cogito—που δεν θα ήταν άστοχο αν λέγαμε ότι ορίζει καθοριστικά τις νεότερες ιστορικές και πνευματικές εξελίξεις από την αυγή του 18^{ου}

αιώνα μέχρι σήμερα, (αν είναι ποτέ δυνατόν!) – βρίσκει, φαντάζομαι, τον άμεσο πρόγονό του στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική παρασημαντική. Αυτά μορφολογικά. Ωστόσο, προς αποφυγή πνευματικής υφής κορόνων, θα πρέπει να έχουμε υπόψη ότι όλα ανατρέπονται, διότι «πολλοί 'ν' οι δρόμοι πώχει ο νους» και η αισθητική και μορφική αρτιότητα που παρουσιάζει η ελληνική τέχνη, περιπίπτει στη σύγχρονη ακύρωσή της μέσα στους ναούς και στα περισσότερα, κατ' ευφημισμό θα έλεγα, λαϊκά πανηγύρια. Παράλληλα, μια εγγενής ατομοκεντρική αντίληψη ζωής, όπως αυτή που φανερώνεται στο γραμμικό δυτικό παρασημαντικό σύστημα, αυθυπερβαίνεται υπερφυσώς, στα Βραυδενβούργεια Κονσέρτα, ως πούμε, μεταξύ πάμπολλων άλλων ομοειδών παραδειγμάτων, γινόμενη σάρκα από τη σάρκα μας και πορίζοντάς μας ένα είδος αποκαλυπτικής γνώσεως, που τύφλα να' χουν οι ντόπιοι αμύντορες των εθνικών μας παραδόσεων, οι οποίοι επαγγέλλονται μεν το όραμα ωστόσο σκυλεύουν το όνειρο.

Θα ήθελα, ωστόσο, στο σημείο αυτό και χρησιμοποιώντας την εξελιγμένη, μέσα από την ιστορική πορεία της ελληνικής μουσικής, παρασημαντική των ημερών μας, που θα πρέπει να αναφέρουμε ότι διέφερε από τη συνεπτυγμένης μορφής παλαιότερη μουσική μας γραφή (και εννοώ προγενέστερα του 1815 και της μεταρρύθμισης των τριών διδασκάλων), να παρουσιάσω ένα παράδειγμα. Αν στη φράση :

³Ηχος λ̣ π̣ δ̣ Νη

The image shows a musical score for the phrase "Κυριε Ιησυ Χριστέ, ξάκουσέ με, ελπίσάκου σου, ο μουσική μου, ελπίσάκου". The notation is written in a stylized, ancient Greek musical notation system. The notes are represented by various symbols, including letters and numbers, and are connected by lines. The text is written in a mix of Greek and Latin characters. The notation is arranged in two lines, with the first line starting with a large red 'K' and the second line starting with a large red 'O'. The notes are written in black ink, with some red ink used for accents and other markings. The background is white.

αφαιρέσουμε τις **μαρτυρίες των φθόγγων**, τότε περιπίπτουμε σε απόλυτο γνόφο αναφορικά με την ταυτότητα τους. Η παρουσιαζόμενη αλληλουχία μπορεί να είναι ότι θέλει (πα, βου, γα, νη...). Επίσης, όταν κανείς πει «παραλλαγή» -κατά το καθ' ημάς λεγόμενο -την παραπάνω μουσική γράση και λαθέψει, οφείλει να επιστρέψει στη **μαρτυρία του φθόγγου** ώστε να διορθώσει το λάθος του, αναδεικνύοντας, κατά τον τρόπο αυτόν, την κοινωνική υπόσταση των φθόγγων. Οι ελληνικοί φθόγγοι, ενταγμένοι σε ένα τέτοιο σύστημα σημειογραφίας, αναδεικνύουν με τον καλύτερο και προσφυέστερο, νομίζω, τρόπο την ιδιοσυστασία τους και συνακόλουθα την ιδιοσυστασία του ελληνικού πολιτισμικού παραδείγματος : οι ελληνικοί φθόγγοι **είναι** συμποσιαστές ! Είναι πολίτες που συχνάζουν στην Αγορά, είναι τύποι της Πλατείας. Μολαταύτα, πρέπει να τονισθεί ότι εμμένουν σε ένα σχοινοβατικό κοινοτισμό, αφού τη στιγμή της κοινωνίας **είναι-και-δεν-είναι** ό,τι αυτοσυστήνονται στη μουσική μας διφθέρα. Είναι άκρως χαρακτηριστικό το γεγονός ότι και το πιο άπειρο ακόμη μουσικό μάτι, το πιο αρχάριο, όταν πέφτει, εν είδει άσκησης αν θέλετε, τυχαία πάνω σε μια ελληνική μουσική θέση, το πρώτο πράγμα που κάνει είναι να προσπαθήσει να αντιληφθεί τι γίνεται πριν και μετά από το σημείο που εστιάζει. Χαριτολογώντας, θα έλεγα, ότι οι ελληνικοί φθόγγοι είναι μαζί και μόνοι. Και αυτή η ισορροπία τους ζωογονεί μεθυστικά. Δεν παρουσιάζουν, με άλλα λόγια, έναν **εταιρικό** κοινοτισμό (υπό τη μορφή των συγχρόνων εταιριών, ας πούμε), δεν συνιστούν μόνο συναθροίσεις ατομικοτήτων με σαφή στοιχεία ταυτότητας, δεν οργανώνουν, κατά προτεραιότητα ή αποκλειστικά, *societas* εξυπηρέτησης για ίδιαν κατανάλωση..., εφόσον ετεροδείχνουν μονίμως και δεν είναι *socii* για να στηρίζουν τον αυτοπορισμό τους, αφού συνεχώς κατατείνουν στον επόμενο, δέονται του επομένου για να λάβουν **ΝΟΗΜΑ** και κατάληξη (τελεολογία...), και ταυτόχρονα πηγάζουν από τον προηγούμενο για να σταθούν και να συσταθούν. Επίσης,

παραμένοντας στο ίδιο μήκος κύματος, κρίνουμε ότι δεν μπορούν, ουσιαστικά, ούτε την ίδια την ατομικότητά τους να δηλώσουν και να προβάλλουν (μουσικά), αφού τελούν ιδιотύπως και αποκλειστικά σε **σχέση-με** και μάλιστα, έτσι μόνο υποστασιάζονται. Επιμένουν, παράλληλα, σε συχνές νησίδες αναφοράς (μαρτυρίες φθόγγων, όπως παραπάνω είπαμε, που εντάσσονται σε και υποδηλώνουν ένα ακόμη μεγαλύτερο και κυριαρχικό σύστημα αναφοράς, εκείνο της μαρτυρίας του ήχου). Δεν αυτοπροσδιορίζονται, αλλά εμφανίζουν ένα πολύπλοκο σύστημα αναφοράς, ώστε να συσταθούν ως υποκείμενα : δια του Εσύ στο Εγώ, δια τού Εγώ Εσύ ! Οι ελληνικοί φθόγγοι ετεροκαθορίζονται. Το σύστημα αυτό παρουσιάζεται κύκλιο και αμφίδρομο. Επίσης, επιθυμεί τη συνεκτικότητα και έχει, άλλωστε, χαρακτήρα συνεκτικό. Η αλυσίδωση **είναι**, επίσης, χαρακτηριστικό του γνώρισμα, αφού όχι μόνο η μελωδία και αυτοί καθαυτοί οι φθόγγοι ετεροπροσδιορίζονται, αλλά και η ενέργεια των ποικιλμάτων (=χειρονομιών) καθορίζεται από τι είδους σημαδόφωνο υπάρχει πριν και μετά το... ελευθέρας εκτελεστικής βούλησης (!!!) χειρονομικό (=ποικιλματικό) σημάδι !!! Με άλλα λόγια, ούτε και αυτή η στενογραφικά σημειογραφημένη ποικιλματικότητα είναι υποχρεωτική ή αντικείμενο αναγκαστικής υπακοής από τον εκτελεστή. Συνεπώς, προκύπτει από τα σχηματικά, έστω, εδώ δηλούμενα, μα και είναι ολοφάνερο, ότι το ελληνικό σημειογραφικό σύστημα **είναι** συμποσιαστικό και ταυτοχρόνως επικίνδυνα ΑΝΟΙΚΤΟ ! Είναι σύστημα δεξιολογικής και άκρως απαιτητικής σχεσιακότητας, **προς-βλέπει-εις-τι** μουσικά οντολογικώς και απεχθάνεται τόσο την αυτοαναφορικότητα, όσο και την «απόλυτη και αντικειμενική», δήθεν, ατομική υπόσταση. Παρουσιάζει τέτοιο παρασημαντικό σφριχτοδέσιμο, ώστε αν παραβλέψει κανείς την αναφορικότητα και τον ετεροπροσδιορισμό απώλεια παραχρήμα και ανεπιστρεπτή. Η δε προηγούμενη αναφορά στην απαιτητική του σχεσιακότητα, έχει να κάνει με τις υψηλές απαιτήσεις ζέουσας ΜΝΗΜΗΣ,

που το παρασημαντικό αυτό σύστημα επιβάλλει (π.χ. μουσικές θέσεις, ...χιλιετείς συνήθειες μελωδίας ή διαστηματικών αλλοιώσεων, αναλόγως της ανοδικής ή καθοδικής κίνησης της μελωδίας στα τετράχορδα, δηλαδή ακόμη και οι αλλοιώσεις των φθόγγων δεν προκαθορίζονται..., αλλά ελευθεροβατούν σχετιζόμενες!), εγκεφαλικής επεξεργασίας πολλών, ταυτοχρόνως, μουσικών παραγόντων, κριτικής ετοιμότητας σε συνδυασμό με την ελευθερία βουλήσεως και, παραλλήλως, συγκρατημένης αυτοσχεδιαστικής ετοιμότητας και πολλά άλλα. Ως επόμενο, φυσικά, αυτή του η ανοικτότητα, κυρίως, είναι η ευλογία και η κατάρα του, αφού είναι και το στοιχείο εκείνο που επιτρέπει την οιαδήποτε οθνεία αλλοίωση, έκπτωση, παραχάραξη, υπεραπλούστευση, κ.τ.λ. Η τραγικότητα, ως φαίνεται, μοιάζει να είναι και αποτέλεσμα μειωμένων σχοινοβατικών ικανοτήτων, μειωμένων ανακλαστικών στην ισορρόπηση, μειωμένων δεξιοτήτων στον ακροβατισμό.

Συνεπώς, έστω και σχηματικά, έχουμε επιστημονικά μπροστά μας ορισμένα από τα στοιχεία ταυτότητας που συνιστούν την ελληνική ιδιοπροσωπία, την τόσο φολκλορικά διαφημιζόμενη από τη λογοτεχνική γενιά του '30, όσο και πλατωνικά περιγραφόμενη, με νεφελώδεις εξιδανικεύσεις, αποσπασματικότητες, αβάσιμες αυτονομήσεις, λαυθάνουσες συγκαλύψεις και αποσιωπήσεις, μονοδρομήσεις και αεροποιήσεις, από τη θεολογική γενιά του '60. Έχουμε, λοιπόν, α) την κοινωνική υπόσταση των (πολιτισμικών) οντοτήτων της (όχι την (ιεραρχικώς) πρωτοκαθεδρία της αυτονόμησής τους), β) τον συμποσιασμό τους, γ) το είναι-και-δεν-είναι της αυτοσύστασής της, δ) το σε σχέση-με της υποστασιοποίησής της, ε) το πολύπλοκο σύστημα αναφορικότητάς της, στ) το κύκλιο και αμφίδρομο της, ζ) την ελεύθερη, ή και μάλλον αναρχικού χαρακτήρα, («εκτελεστική») βούληση (αυτο)πραγμάτωσής της, με βάση το (οριζόμενο ως σχεσιακό !!!...) υποκείμενο που

λειτουργεί, ταυτόχρονα, απολύτως (!!!) αυτόνομα, **η**) την απόλυτη ανοικτότητά της, το απανοπλικόν του χαρακτήρα της δηλαδή, με τραγικοποιητικό και θαυματοποιητικό νόημα σημειωτέον, την οποία ανοικτότητα θεωρώ ως τη σπονδυλική στήλη του εαυτού της **θ**)τα ο **προς-βλέπει-εις-τι** κατά χαρακτήρα **ι**)το πολυξενιστικό, το πανδοχικόν, του χαρακτήρα της.

Τα **β, γ, δ, ε, η, ι**, για να γίνω σαφέστερος, είναι και εκείνα που μπορεί κανείς, βάσιμα, να ισχυρισθεί ότι διαφοροποιούνται από τις θεωρήσεις της θεολογικής γενιάς του '60, αλλά και εκείνες της λογοτεχνικής γενιάς του '30. Αν τα εξετάσει βαθύτερα κάποιος, θα αντιληφθεί ότι αυτά που επαγγέλλεται, ως ιδιοσυστατικά μας γνωρίσματα, η θεολογική γενιά του '60, ακυρώνονται ταυτόχρονα από αυτές τούτες τις παραπάνω λειτουργίες τής... ελληνικότητας. Φερ'ειπείν, η ανορθολογικότητα, ο πανηδονισμός, η ευδόκοσμη εκστατικότητα κλπ, υποδηλώνονται κάλλιστα από το **β**. Από την άλλη, το **γ** δεν αφήνει περιθώρια στατικών ταυτοποιήσεων και ομογενοποιημένων προσδιορισμών, κηρύσσοντας έτσι ουσιαστικά ένα μετεωρισμό, ο οποίος περιπίπτει στο πεδίο του άρρητου, μια που δεν είναι λεκτικά προσδιορίσιμος. Άρα, δηλώνεται, κοντολογίς, πως η ελληνικότητα μπορεί να έχει ως ταυτοτικόν της γνώρισμα την απροσδιοριστία, και συνεπώς να αδυνατεί να καταδειχθεί εδώ ή εκεί. Να **είναι** είτε-είτε, ή εδώ κι εκεί, ή και τα δυο ταυτόχρονα. Αυτή η ιδιότητά της δεν έχει μόνο θετικό πρόσημο. Τουναντίον, ενέχει κινδύνους εσωτερικής διάβρωσης, εγκληματικής ασάφειας, διαλυτικού ερασιτεχνισμού, ανικανότητας εξωτερίκευσης και αυτοσυστάσεως.



μουσικού φαινομένου. Όμως δεν μπαίνω στον πειρασμό. Προτιμώ να παραμείνω στο «ενός έστι χρεία». Στη διαύγαση του **πρακτικού και καθημερινού βίου** και στη διάνοιξη που εκπορεύεται απ' αυτήν.

Κατ' αρχήν, αποχαιρετούμε με ειρωνικό μειδίασμα τους λογής-λογής φασισμούς, εθνικισμούς, ρατσισμούς, –ισμούς και... εσμούς. Πώς; Όταν εγκαταλείπεις τη σταθερότητα – βλέπε απολυτότητα της ιδέας – και μένεις ανέστιος. Δηλαδή, όταν δεν υπάρχει καθορισμένο και απομονωτικά περικλειστο σύστημα και απόλυτος μουσικός φθόγγος. Όταν δηλαδή η γραφή, η μουσική παρασημαντική της πνευματικής εμπειρίας, είναι επίτευγμα σχέσεως και θεωρίας-θέασης(του μουσικού φθόγγου προς τον επόμενο και τον προηγούμενο του) και ο φθόγγος καθορίζεται πρωτίστως από υποκειμενικά κριτήρια, δηλαδή όταν προέχει ο άνθρωπος και όχι η αντικειμενική ιδέα, το αντικείμενο τι της μουσικής φράσης. Ο άνθρωπος και όχι το Σάββατο. Αναφορικά δε με την παρούσα ιστορική συγκυρία, το

Σε αντίθεση μ' αυτό, στο διπλανό παράδειγμα έστω κι αν κάποιος αφαιρέσει τον οπλισμό ή το κλειδί της κλίμακας, οι φθόγγοι είναι προφανείς, αναδεικνύοντας εξουσιαστικά ο καθένας τους τη δική του περικλειστη ατομικότητα. Η απορία μένει. Και όλα τούτα προς τι ; Θα μπορούσα να πω πολλά. Να αναφερθώ σε τομείς του επιστητού που διαυγάζονται, ποικιλοτρόπως, από την κατανόηση του ελληνικού

κοινωνικό κράτος και όχι η φιλελεύθερη ιδεολογία- ή κατά το λαϊκότερον και θαρρώ ακριβέστερο εννοιολογικά το ξεσάλωμα- της αγοράς, ή η παγκοσμιοποίηση των εμπορειών ή το νεφέλωμα-για να μην πω καλύτερα η οικτρή αυταπάτη-του οικονομικού μελλοντικού μας... παραδείσου! Τουλάχιστον εγώ αυτά βλέπω. Και νιώθω πως μου παρέχουν την βεβαιότητα αδιάβλητης σχεδόν γνώσης - που βλασφημώντας θα χαρακτηρίζα - τεχνοκρατικού χαρακτήρα !

Από τη άλλη πλευρά, η προσωπική σχέση των φθόγγων, η αλυσιδωτή τους υπόσταση, η... αντιεξουσιαστική φύση τους, η κοινωνική τους συμπεριφορά, αλλά και η ταυτόχρονη διάσωση της ετερότητάς τους, σε αντίθεση με τη στεγανοποίηση της δυτικής παρασημαντικής και την ατομική υπόσταση του φθόγγου, μου εγγυώνται ότι τουλάχιστον σ' αυτόν το χώρο, καταδεικνύεται η λύση στο μείζον και πρωτοφανές στην ανθρώπινη ιστορία οικολογικό πρόβλημα. Στον χώρο αυτό, είμαι βέβαιος ότι η Περσεφόνη μπορεί να ξεπροβάλλει και πάλι στο μπαλκόνι του κόσμου, η άγρια μέντα δεν θα στενάζει κάτω από τον δύσμορφο όγκο του σκυροδέματος και οι «λοξές δελφινιών ράχες» της αιωνιότητάς μας δεν θα αφανιστούν στα δίχτυα της ανθρώπινης αδιαφορίας και του πανοικονομισμού. Αρκούμαι σ' αυτά τα ολίγα επιλογικού χαρακτήρα λόγια, που δείχνουν, όμως, ότι στο περιβόλι μας οι... κερασιές δεν παίζουνται..., διότι αν η τέχνη είναι η Πραγματικότητα της πραγματικότητας (και με τον όρο τέχνη εννοώ την εν παντί καιρῷ εκστατική φορά της ψυχής μας να μετάσχει σε κάτι και να γευτεί το Ὑπαρκτό), τότε η εφαρμόσιμη ισχύς της είναι αδιαπραγμάτευτη.

§ Περὶ χειρονομιών

Στο μικρό αφιέρωμα που εκπόνησα για την αραβική γλώσσα και ποίηση, το οποίο δημοσιεύθηκε τον Ιούνιο του 2010 στο περιοδικό περι-Ποίησης «Κουκούτσι»¹²⁵, ανέφερα, σχολιάζοντας το ελληνικό και αραβικό φθoγγολογικό σύστημα, ότι η ελληνική γλώσσα δεν επέδειξε την ανάγκη πολλαπλότητας των ιδίων συμφώνων (π.χ. κ, χ, σ, δ, κλπ) όπως έπραξε η αραβική και άλλες γλώσσες, αλλά επέδειξε, καταφανώς, την ανάγκη της πολλαπλότητας των «ιδίων» φωνηέντων (π.χ. υ, η, ι, οι, ει), έστω κι αν υφίστανται διαφοροποιημένες, λίγο-πολύ, εκφορές του «ιδίου» φωνήματος. Η μέριμνα της ελληνικής γλώσσας στράφηκε αποκλειστικά στο πεδίο των φωνηέντων από κείνο των συμφώνων. Μολαταύτα, επισκοπώντας κανείς το ελληνικό γλωσσικό μόρφωμα, είναι, θαρρώ, εύκολο να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι εν γένει ο ελληνικός πολιτισμός εμμένει σε μιαν **στοιχειακή ενικότητα** και μάλιστα ότι αυτό συνιστά επιλογή του. Ουσιαστικά, η φωνηεντική αυτή πληθυντικότητα του «ιδίου» και «ταυτού», δεν μπορεί να κλονίσει την κυριαρχία της ενικότητας και να αποτελέσει αντιθετικό προς αυτήν πόλο, καθώς θεωρείται δευτερεύον και ελάσσονος σημασίας στοιχείο,

¹²⁵ Βλ. όπου στο κεφάλαιο «Φθέγγεσθαι τον κόσμον, λαλείν το υπάρχειν» διαβάζουμε τα ακόλουθα: «Με κραυγές, επιφωνήματα ή διαυγείς, κρυστάλλινους σφαιροειδείς ήχους α ε υ ωσυστήνω τον κόσμο και τον εαυτό μου ή με μυστικοπαθείς οφιοειδείςσυριγμούς-ψιθυρισμούς συμφωνικών συμπλεγμάτων قح (φ-τ-χ) صدق (σ-ντ-κ), كاذب (μ-σ-κ) حش (χ-σ-β), عر (μπ-ρ-α[=σύμφωνο]) رر (ντ-μπ-ρ), κατά τους ομοειδείς (σημιατικά) εθισμούς της μεσανατολικής μας γειτονιάς; ...Πόσα σύμφωνα να επιστρατεύσει κανείς ك ح ه ه س ش ص ك (=X3, Σ3, T3 κ.τ.λ [δηλαδή δικά μας χ,σ,τ, εις τριπλούν]) για να κορέσει το χρώμα των όντων; Κι εκείνος, που μνημένος στη λιτότητα, στη Σαρακοστή του ενός (Κόσμου;...) «φωνήματος» κ λ μ τ δ χ σ (επί 1 πάντα), τάχα αγνοεί το ακόρεστο του χρώματος και παλιμπαιδίζει αφρόνως θεωρώντας πως το Απλό συνιστά κατεξοχήν ένδυμα Θεού;»και λίγο παρακάτω: «Σημιατικό παράδειγμα: Φειδωλότητα σε φωνήεντα, με μέτρο ίσως μια φοβία ή, καλύτερα, με μια ηδονικήν εγκόλπωση, λες και τρομάζουμε μην πετάξουν μακριά και μάς φύγουν. Οικούν ευδαιμονέστερα στα ενδότερα του λαιμού. Εν πάση περιπτώσει, δεν ζουν τελείως απροσπάτητα (ελληνικό υπόδειγμα), ξαμολημένα, άναρχα θά 'λεγε κανείς, αφημένα στα χέρια του ανέμου και το ρόχθο ή το βρυχηθμό της θάλασσας, όπως εκείνα της μυστηριώδους Πατρίδας, της Ομηρικής, επιφωνηματικά, διαυγούς εικόνας και κοινωνίας του Κόσμου. Ταιήχος, ηεροειδής, θάλασσα, αιεί, ουρανός, αιιδός...».

αφού, ως κρίνω, η γλώσσα, οιαδήποτε γλώσσα, αρμολογείται βάσει του συστήματος των συμφώνων της και όχι βάσει εκείνου των φωνηέντων της. Αυτά έπονται, όσο χαρακτηριστικό στίγμα κι αν προσδίδουν στη συγκεκριμένη γλώσσα. Είναι επόμενα των κυρίαρχων συμφωνικών δομών της γλώσσας, όσο κι αν οικοδομούν πολιτισμικό στίγμα του λαού που τα εκφέρει.

Εν τούτοις, όλα αυτά αλλάζουν, ομολογουμένως αξιοπερίεργα, όταν εισερχόμαστε στο πεδίο της μουσικής. Εκεί, στο χώρο αυτό, οι έλληνες επέδειξαν μια διάθεση πληθυντικότητας και πολλαπλότητας που αντιβαίνει, θα έλεγε κανείς, στο κυρίαρχο ελληνικό πολιτισμικό πρότυπο της λιτότητας, ολιγάρκειας, ενικότητας ή και φειδωλότητας ακόμη. Μάλιστα, μπορεί βάσιμα να ισχυρισθεί κάποιος ότι οι έλληνες κυριαρχήθηκαν από μια τάση εκζήτησης, πλεοναστικότητας, περισσεύματος, πληθωρισμού, ανοιχτοχεριάς, σπατάλης ακόμη, όταν ένιωσαν την ανάγκη να οικοδομήσουν το μουσικό τους σύστημα και να εκφραστούν μέσω αυτού. Ωστόσο, αυτή η εξαίρεση από τον ελληνικό κανόνα, είναι και το στοιχείο εκείνο που κραυγάζει για τη διαχρονική συνέχεια του ελληνικού πολιτισμικού παραδείγματος. Όμως, για μας, το σημαντικότερο δεν είναι αυτό. Το σπουδαίο και ουσιαστικό είναι τί δηλώνεται μέσω αυτής της ελληνικής μουσικής θέσης, ποια προτάγματα αυτή υπερασπίζει, ποιους εθισμούς αποκαλύπτει, ποιες κοσμοθεάσεις ανακοινώνει, ποιες οικουμενικές προτάσεις αρθρώνει.

Σε όλο το εύρος αυτής της μελέτης, υπήρξε μέγιστη μέριμνα και δόθηκε μεγάλη προσοχή στο γεγονός της κατάδειξης της αδιάκοπης συνέχειας του ελληνικού πολιτισμικού φαινομένου. Αυτό γινόταν με ολότελα πρακτικό πνεύμα και με την επιθυμία να δηλωθεί πως μιλούμε για

μεγέθη εφαρμοσμένα και εφαρμόσιμα. Εφαρμοσμένα στο τότε, εφαρμόσιμα στο τώρα και μελλοντικά. Έτσι, η μουσειακή θέαση, κατανόηση ή αντίληψη των εδώ λεγομένων, θα ήταν ό,τι καταστροφικότερο θα μπορούσε κάποιος να πράξει μελετώντας τα εδώ γραφόμενα. Αν η συνέχεια του ελληνικού πολιτισμικού παραδείγματος (μέσω της μουσικής στην προκειμένη περίπτωση) βρίσκεται ανα χείρας και η συζήτηση αυτή έχει, με έναν τρόπο, ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΩΣ λυθεί, έχει κλείσει, τότε προκύπτει πως ό,τι δηλώνεται ως ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ αυτού του αδιάκοπου πολιτισμικού υποδείγματος είναι ΕΔΩ, είναι εν ισχύ και μπορεί, κάλλιστα, να εφαρμοσθεί, αν υπάρξει επιθυμία γι αυτό. Αυτό μας ενδιαφέρει, κυριότατα, στη μελέτη μας αυτή και με θέα σ' αυτό ακριβώς και μόνο, μπαίνουμε στην άχαρη και δύσφορη αποδεικτική διαδικασία του ενιαίου και αδιάσπαστου της ελληνικής παράδοσης. Αν αναγνωρίζουμε ως ιδιοσυστατικά γνωρίσματα της ταυτότητάς μας τα παραπάνω στοιχεία, τότε αυτό μπορεί να λειτουργήσει ως έδαφος για μια νέα Ελληνική ΠΡΑΞΗ, τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό. Βάσει του αυτοπροσδιορισμού μας, δηλαδή, θα μπορούμε στο εξής να συναντούμε και να διαλεγόμαστε. Κι αν έτσι, τότε συνακόλουθα να προσφέρουμε, με κάθε επιστημονικότητα και αυτοσυνειδησία, τις υπηρεσίες μας. Ας πούμε, προς την Ευρώπη, λόγου χάρη. Τι εννοώ ; Μα, αν για παράδειγμα κατασταλάξουμε στο ότι στοιχείο ταυτότητάς μας είναι και το «στέκεται-μεταξύ», τότε με κάθε φυσικότητα, ιδιαιτερότητα, ρωμαλεότητα, αριστοκρατικότητα κλπ. μπορούμε να ισχυρισθούμε, με κάθε επιστημονική θεμελίωση και βάσιμα, ότι ο ευρωπαϊκός μας ρόλος, και μάλιστα κατ' αποκλειστικότητα, μοναδικά, είναι η διαμεσολάβηση που ΜΟΝΟΝ εμείς είμαστε σε θέση να κάνουμε, μεταξύ της Ευρώπης και της Ανατολής. Μάλιστα, η διαμεσολάβηση αυτή θα έχει, ως πάντοτε ΕΙΧΕ, δημιουργικό χαρακτήρα. Δηλαδή, θα επιχειρεί και θα επιτυγχάνει ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ. Συνθέσεις εκατέρωθεν. Και προς

τη Δύση και προς την Ανατολή και ακόμη στο έδαφος της Μεσότητάς τους : την Ελλάδα. Αν φερ'ειπείν, ένα στοιχείο ανακύπτει στο δυτικό πολιτισμό έχοντας ένα περιεχόμενο χ , τότε αυτό μπορεί να εμπλουτισθεί, μόνο με τη ΕΛΛΗΝΙΚΗ μεσολάβηση, με έναν διφυή εμπλουτισμό, σε ένα στοιχείο ψ ($\chi=\psi$ ελληνικότητας, ή $\chi+\psi$) και επίσης μ' ένα στοιχείο ω ($\chi=\omega$ Ανατολικότητας, ή $\chi+\omega$, δια της ελληνικής μεσολάβησης) και επιπρόσθετα, επίσης, με έναν τριφυή εμπλουτισμό $\chi+\psi+\omega$, όπως άλλωστε έχει γίνει και στο παρελθόν και παράδειγμα μέγα γι αυτό ο αραβικός μεσαίωνας και η γονιμοποίηση που αυτός ασκεί, ΔΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΟΣ, στο δυτικό μεσαίωνα... Το ίδιο μπορεί να συμβεί και με κάθε άλλο στοιχείο της ελληνικής ιδιοπροσωπίας.

(Συνεχίζεται)

© ΣΤΑΘΗΣ ΚΟΜΝΗΝΟΣ

